Blas Matamoro

Oligarquía y literatura

Libro del Tercer Mundo
EDICIONES DEL SOL

Tapa: Juan Esteban Fassio

Corrección: Graciela Cabal

© 1975
Ediciones del Sol S. A.
Av. Roque Sáenz Peña 974, 8º piso
Buenos Aires

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
IMPRESO EN LA ARGENTINA

"Todo el autodenominado Gran Mundo *se compone tan sólo de personajes simbólicos. Es necesario que todos los poderes se reúnan: que el* dinero *converse con la* belleza *en alguna parte; que la* política *sea domesticada por la* elegancia; *que las* letras *y el* abolengo *se encuentren para tomar el té. Todas estas abstracciones tienen como soportes a individuos que son lo que son, y dan como resultado contrastes y complicaciones que sólo se observan en este pequeño teatro. Como el billete de Banco (por otra parte, sólo una hoja de papel) el* personaje mundano *constituye una suerte de valor fiduciario con una sustancia viviente."* [1]

[1] Paul Valéry: *Hommage à Marcel Proust, Oeuvres,* ed. **Pléiade, I,** 773.

INTRODUCCION AL REINO DE LA CORTESIA

Los escritores cuya obra se examina en este libro han nacido entre 1889 y 1915, es decir: un año antes de la revolución del 90 y un año antes de la ascensión a la presidencia de Hipólito Yrigoyen. Si consideramos al 90 como la primera aparición orgánica de los sectores medios y pequeño-burgueses de nuestra sociedad en el escenario de la acción política, y el triunfo de Yrigoyen como la formalización del proyecto contenido en aquella aparición, podemos encerrar en el período acotado todo el movimiento ascensional de la mesocracia argentina. Es el período de nuestra historia que, desde la óptica de la lucha de clases ubicada en la interioridad del sistema, es llamado por Viñas "crisis de la ciudad liberal".[1]

En los niveles convencionalmente denominados "culturales", este tiempo contiene la institucionalización de una tentativa de cultura mesocrática: la aparición de la novela "social", la creación del sainete nacional y de la poesía lunfarda, la incorporación del "cocoliche" o jerga inmigratoria al teatro y a la narrativa, la huelga universitaria que anuncia la Reforma —o sea: la participación de los sectores medios en la elaboración y profesionalidad de la cultura a máximo nivel—, la aceptación pública del tango, la fundación de *Ideas* y *Nosotros*, las pri-

[1] V. David Viñas: *Literatura argentina y realidad política. La crisis de la ciudad liberal*, Siglo XX, Buenos Aires, 1973, caps. I/IV.

meras manifestaciones de una filosofía del naciona lismo argentino.

Un rasgo denuncia lo móvil de este período en cuanto a las realizaciones históricas mesocráticas: las capas medias asumen e institucionalizan elementos de la cultura *lumpen* (el cocoliche como idioma del desocupado, el lunfardo como idioma del delito, el tango como música del burdel, etc.), dándoles cierta formalidad en que participan elementos de la cultura europea, oficialmente importada y difundida como cemento civilizador de nuestra socie dad en el gran proyecto liberal del 80.

Este fenómeno apunta hacia dos laterales: por un lado, las clases medias se asumen como marginadas —ya que no marginales— de la sociedad, identificando su destino social con el de los marginales propiamente dichos; por otro lado, se muestran umbilicalmente ligadas a la cultura del 80, hegemonizada por la oligarquía. Estos rasgos conflictivos juegan en toda nuestra cultura mesocrática y en el desgarramiento mortal que se desarrollará en el seno de su expresión política característica, el radicalismo.

Este libro debe considerarse inclusivo de mi anterior trabajo sobre Borges, *El juego trascendente*. Así se completa el criterio con que fueron elegidos los casos, ejemplificando diversas vertientes sociales que, por las vías antedichas, integran un mismo sistema cultural: las Ocampo y Bioy Casares son individuos de la alta burguesía tradicional, siempre en efectivo ejercicio de sus riquezas; Mallea ejemplifica al hidalgo pobre provinciano; Borges y Mujica Láinez, al hidalgo de la Capital, con apellidos de arraigo, pero "pobretón"; Cortázar, al hombre de las clases medias, unido al destino cultural de la alta burguesía por su identidad de respuestas ante el fenómeno de la dependencia y el caso del trauma social peronista.

Por todo ello, convendría una lectura unitaria de ambos textos, que tienen de común —al menos en proyecto— su metodología y su campo temático.

Resultado —efecto y respuesta— del tiempo histórico en que se formaron como sujetos socialmente

eficaces, estos escritores suponen un proceso anterior y un *background* del cual surgen y son el devenir contradictorio y necesario. Exponerlo es el objeto de este capítulo introductorio.

a

Es útil practicar un corte generacional, examinando los rasgos estructurales de cada generación, o sea: la manera de inscribirse en el sistema social, la forma de imbricarse en el proceso de reproducción social llamado producción ideológica. Operativamente, los escritores producen ideología desde distintas zonas de la sociedad y en distintas posturas laborales.

Nuestra historia intelectual registra la sucesión de dos generaciones (esquemáticamente llamadas del 37 y del 80), en cuya producción escrita se recoge la condición de aquel estamento de nuestra sociedad de entonces (la intelectualidad): la de ser la *élite* gobernante a todo nivel, es decir: la doctrina y la crítica, la burocracia del Estado, de la enseñanza y de la diplomacia, la línea dominante en estética (como sistema de producción) y de gusto (como sistema de consumo), la elaboración de un idioma sectorial dentro del español; en suma: la teoría y la praxis de dicha teoría, y la crítica teórica de esa praxis.

Esta reunión del hombre de acción y del hombre de pensamiento (por decirlo simplificadamente) no se va a dar en generaciones sucesivas, salvo en casos de la llamada izquierda liberal, o en algunas expresiones del nacionalismo, aunque, en éstos, se tratará más de una acción doctrinaria que efectiva. Los intelectuales posteriores al 80 van a vivir y desarrollarse en un espacio más separadamente "intelectual" que sus antecesores, y ello por la acción de diversos elementos confluyentes:

1) Por la mayor diversificación productiva de la sociedad argentina, que va estableciendo pautas cada vez más definidas de división del trabajo.

2) Por el paulatino desplazamiento de la clase terrateniente del monopolio del poder, lo que provoca una crisis en su sistema cultural, caracterizada por una gradual repugnancia del hombre de letras por la acción política.

3) Por la aparición de un público de pequeña burguesía y clases medias que exige, tácitamente, la consagración de una corporación de especialistas en producción literaria, a la satisfacción de sus necesidades.

Las dos generaciones inmediatamente posteriores (modernista y posmodernista), que confunden sus fechas de eclosión entre 1890 y 1910, son la de transición y la de ruptura entre el tipo tradicional de escritor-hombre de acción y escritor-intelectual (más o menos paralela a la distinción de Viñas entre "escritor orquídea" y "escritor profesional"). Si bien hay diferencias estéticas importantes entre ambos grupos, como dije antes, cronológicamente se superponen los dos. Sin duda que Estrada, Lugones y Larreta son hombres del modernismo, y contemporáneos. En cambio Payró y Sánchez, contemporáneos de ellos, se adscriben a la escuela del realismo posmodernista. Chiappori y el primer Quiroga están en la estética del modernismo aunque pertenezcan a la generación posterior. Se ve que no puede hacerse un corte temporal definido. En cambio, sí se lo puede hacer en sentido ideológico.

Con el modernismo (los citados más el maestro de todos, Darío, más Rodó, Herrera y Reissig, Jaimes Freyre, etc.), se opera un cambio en el instrumental del escritor: ya la escritura no se produce obedeciendo a las pautas del lenguaje hablado (la conversación del club elegante como en Mansilla y Cané, o la mímesis con el idioma popular de la campaña, como en Hernández y del Campo), sino hurgando sus recursos en fuentes librescas. El precursor de esta postura es Groussac, no por casualidad el único intelectual estrictamente profesional del 80, o sea quien se ganó la vida, casi todo su tiempo, en ocupaciones rigurosamente ligadas a la produc-

ción y la enseñanza de disciplinas intelectuales. En él opera otro factor, como lo es el no ser nativamente un hablante del español. Esta circunstancia le obligó a abrevar en los clásicos del idioma y a escribir en un español de diccionario, internalizado por vía libresca. Los textos del modernismo empiezan a ser escritura de intelectuales para intelectuales, a menudo comprometidos con el neologismo y la jerga. Se trata de un ensayo, casi siempre frustrado, de fabricación anticipada de un público lector de "gente de gusto" y aficionados al libro. Salvo el caso de Larreta, puede decirse que los demás no han sido leídos nunca, o lo han sido muy posteriormente a sus fechas de aparición.

Una investigación lexicográfica hace aparecer en estos textos una frecuente presencia de arcaísmos, cultismos, galicismos, vocablos inusuales, tecnicismos de la ciencia médica (para mentar los asiduos temas de lo paranormal o metasíquico, como diríamos hoy) y la necesaria mención de objetos insólitos, cosas de arte o de lejanía geográfica, sólo conocidas al coleccionista o al viajero erudito. Despojada de la praxis política, la cultura de la clase dirigente muestra un trasfondo de mundanidad refinada, un decorado de gran fiesta burguesa, cuyos jardines y palacios son poblados con reminiscencias versallescas y griegas por la poesía modernista. Estos escritores escriben en francés (ver el estudio sobre Victoria Ocampo), o traducen, lisa y llanamente, metáforas de Verlaine o Mallarmé (el caso de Chiappori), o recurren a un castellano anacrónico (el siglo de oro en Larreta o el medievo en Banchs). El asunto de las narraciones se aleja de la evolución social contemporánea, como había sido la tradición novelesca del siglo XIX (de Mármol a Martel, pasando por López y Cambaceres), para refugiarse en la lejanía temporal, espacial o meramente fantástica: Larreta se ocupa de Avila en el 500 *(La gloria de Don Ramiro)* y de la Grecia clásica *(Artemis)*; Angel Estrada de la Carcasona medieval *(Cadoreto)*; Banchs de las cortes de amor y la vida de castillo de la época trovadoresca *(El cascabel del halcón)*; Rojas, de los inmemoriales mitos indígenas *(Ollantay, La*

Salamanca); Capdevila, de los capítulos salomónicos de la Biblia *(La Sulamita)* y del Oriente de *Las mil y una noches (El amor de Scheherezada)*.

Angel de Estrada puede emblematizar aquel tipo de escritor modernista, aunque no sea su culminación en ningún sentido. Autor de numerosos textos de largo aliento, lo cual prueba su profesionalidad —al menos a nivel de proyecto—, textos que casi nadie leyó ni lee, concebidos en un idioma a menudo reducido a una mera dificultad sistemática de léxico, es una viva apelación a un público inexistente, el desesperado intento por revivir la atmósfera productiva de las capitales literarias de la Europa decadente. Su tema permanente y obsesivo es el viaje estético, un recurso sin fin a la huida hacia la belleza, como salvación moral de la cotidianeidad de la incomprensible vida moderna.

El arte sucede a la política y a la crítica social como finalidad de la vida productiva del escritor, más allá de la materia producida en sí misma. Por debajo de este esteticismo hay un deslizamiento social, la pérdida de la hegemonía política de la clase alta, de la cual surgen estos escritores, o por la cual son ocupados como amanuenses de su ideología. Estrada hace decir al alquimista Cásparis: "Mi espíritu polvoriento, cual vieja cosa, se parece al pergamino, que no comprende lo que el hombre le atribuye" [2]. El escritor se siente pertenecer a una comunidad trans-histórica, la *élite* permanente de los productores de belleza. Así, en presencia de la catedral de Colonia, el viajero estetizante siente como una presencia reminiscente, reviviscente: alguien como él estuvo allí antes, cuando la obra se produjo, dejando el aura que permite el reconocimiento: "Al tornar al templo, se siente que un vínculo nos ligaba a él secretamente desde antiguo y que el monumento se anima de un dulce, poético color que lo hace familiar..." [3]. El arte, en esta perspectiva trascendentalista, es la manera de alcanzar el bien, y me-

[2] Angel de Estrada (h.): *Cadoreto*, Buenos Aires, s 1914, pp. 11/12.

[3] Angel de Estrada (h.): *El color y la piedra*, Estrada, Buenos Aires, 1900, p. 255.

rece, por ello, ser rodeado por una práctica religiosa. Estrada une a Cristo con Dyonisos y con los misterios eleusinos, reconcilia a Nietzsche con el cristianismo, a través de las misteriosas calidades del alma religiosa latina. A propósito de su personaje Simón de Monfort, dice: "El ardor místico español, y el épico francés, y el estético italiano, se compenetran en él, cual si su raza, nacida para creer, fuese un viviente símbolo".[4]

La presencia de Nietzsche es obvia en este neomisticismo estetizante. Contra el positivismo que había sido el grito de batalla del crecimiento nacional francés, y el pragmatismo, que lo había sido del británico, Nietzsche propone a la burguesía alemana, que ha llegado tardíamente a consolidar políticamente a su nación, y se ha encontrado con el mapa colonial del mundo recortado de antemano, una nueva filosofía: la religión del arte. Las deidades racionales y científicas son destronadas por las viejas divinidades griegas de la belleza: Apolo, la medida, la intemporalidad, la plasticidad y su necesaria contrapartida, Dyonisos, el instinto, la temporalidad, la musicalidad. La empresa es inmodesta, propia de superhombres: la regeneración del mundo por medio de la música (el drama sagrado, síntesis de todo arte, la mitología germánica unida al estremecimiento griego, Wagner). Nietzsche pontifica: "El arte, y no la moral, es lo que se considera como actividad esencialmente *metafísica* del hombre... la existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético... El hombre... es una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez".[5] El principio de individuación, una de las operaciones esenciales de la razón universal, ha atomizado el mundo, arrancando al hombre de sus elementos fundamentales. Es necesario re-unificarlo con ellos, re-ligarlo

[4] Angel de Estrada (h.): *Redención*, La Nación, Buenos Aires, 1912, tomo II, p. 300.

[5] Federico Nietzsche: *El origen de la tragedia*, Espasa Calpe, Buenos Aires-Méjico, 1952, pp. 16 y 30.

con lo que, originariamente, fue la unidad del todo: una empresa, como se ha dicho, religiosa. Ya que la política y la ética han sido incapaces de lograrlo, llega la hora del arte. El artista —notoriamente, el músico de teatro— pertenece a una suerte de estamento sacerdotal de la civilización, al falansterio de los que culminarán la obra redentora.

No es sabido si Nietzsche se conocía entre nosotros en tiempos del modernismo. Poco importa, pues, de segunda mano, estaba en cualquier escritor francés o italiano de la época, de aquellos que nuestros modernistas sí frecuentaban. El aparato místico-estetizante venía perfectamente a ocupar la superestructura de la situación del escritor en nuestra sociedad. Mientras la praxis de la clase alta había sido exitosa, la literatura se había ocupado de ella, de la historia y de la sociedad. Cuando nuevos sectores de la burguesía, las clases medias y el incipiente proletariado mostraban las contradicciones internas del sistema, la literatura se replegaba sobre sí misma, huía del mundo circundante, abominaba de la praxis y erigía un nuevo misticismo: el del superhombre estético.

Con Estrada el texto viaja en busca de la belleza y se lava en su agua lustral. Trusts ferroviarios y navieros llevan de París a Roma, de Barcelona a Jerusalén, de las capitales de la mundanidad a los ejes de la religiosidad.

Con Chiappori *(Borderland)* y con Horacio Quiroga *(El más allá)* el viaje es metafórico. Es el viaje hacia los límites de lo cotidiano, hacia las confines maravillosos y espantosos de la vida que ya había indicado el maestro Poe: el alcohol, los paraísos artificiales, la reencarnación, los estados crepusculares, el estupor demencial, la hipnagogia (imágenes del despertar), la alucinación, el delirio, el crimen predeterminado, lombrosianamente, por fuerzas imponderables, "la comunión con el misterio, con las fuerzas ciegas de la vida, las que presiden el génesis y las disoluciones, las que llevan a los orígenes".[6] Lugones en *Cuentos fatales* y *Las fuerzas extrañas*

[6] Atilio Chiappori: *Borderland*, Patria, Buenos Aires, 1921, p. 58.

también apela a lo irresistible y a lo imponderable, al impulso dionisíaco que la razón rechaza pero ante el cual se fascina. Leumann, en *Trasmundo*, acudirá abiertamente al espiritismo, contando historias de aparecidos de otras épocas y de transmigraciones anímicas por vía del sueño.

Por su parte, Rodó, sin alejarse hacia lo insólito, también propone en el precursor *Ariel* una fuga hacia adentro, hacia la verdad que se encuentra en la profundidad del alma de cada quien, en el jardín cerrado donde prosperan las flores auténticas. No es ya el espíritu objetivo y la acción, sino el alma y la contemplación; no el reino de este mundo, sino el intemporal reino interior: "Abierto con una saludable liberalidad, como la casa del monarca confiado, a todas las corrientes del mundo, exista en él, al mismo tiempo, la celda escondida y misteriosa que desconozcan los huéspedes profanos y que a nadie más que a la razón serena pertenezca. Sólo cuando penetréis dentro del inviolable seguro podréis llamaros, en realidad, hombres libres".[7]

El prototipo humano propuesto no es el dirigente o el hombre de empresa que lucha y prospera, ejercitándose en la conquista de la riqueza y el dominio de los hombres, sino el desdeñoso solitario que sobrevuela a la multitud y se encierra a contemplar, exacerbado en su vida mental y enfermo de la voluntad, como usaba decirse en tiempos de Ribot. La generación post-positivista reniega de sus padres y dice, con Chiappori: "... sumirse en la aridez de las cosmografías, las filosofías y las químicas! ¿Verdad que dan ganas de ponerse de rodillas?".[8] A estos héroes les falta "audacia activa y gesto púgil". El mismo Chiappori observa: "La sociedad, como ciertas mujeres, no tiene fidelidades sino para con el que sabe ser atrevido o violento con ella. Era natural pues, que, en tales condiciones, su bagaje de ideas nuevas y osadas (se refiere a un héroe modernista) fuese más bien una piedra al cuello que un flotador suntuoso. Así lo vimos hundirse, día a

[7] José Enrique Rodó: *Ariel*, Colombino, Montevideo, 1947, p. 69.
[8] Cit., p. 25.

día, envuelto en su recóndito orgullo como en una bandera"[9]. Análogamente, ya el Lugones inicial de *La voz contra la roca* (*Las montañas del oro*, 1897), alude nietzscheanamente a "las torres que no alcanza con su talón triunfante la horda", y a "los hombres (que) creen que están en un mismo nivel, almas y nombres y cabezas". El poeta es figurado como un solitario que trepa a las cumbres y se interna en las grutas donde surge la verdad, alzándose como "una gran columna de silencio y de ideas". Allí escucha, con exclusividad, la voz de Dios, y decide ponerse "del lado de los astros".

El ideal de belleza y de femineidad también cambia radicalmente. A las normales matronas y suspirantes niñas que transitan por las novelas del 800, a veces suplantadas por la cortesana de lujo —igualmente normal, en lo suyo—, suceden las mujeres perversas y mórbidas del modernismo, en las cuales la voluptuosidad se une al misticismo (las seductoras larretianas), o que muestran rasgos de anormalidad: son neurópatas, cloróticas, tuberculosas, de rasgos ansiosos, aire lejano, ojos perversos y sufrientes, perfume a melancolía, inquietud indefinible, labios laminados, narices exhaustas, manos extenuadas, andar muelle, decir lento y gracia andrógina.[10]

El recurso de Nietzsche y la religión del arte abren una veta importante en la literatura posterior del *establishment*: el repliegue sobre el alma y la interioridad y la constitución de una cultura que opere como refugio contra las contrariedades de la historia.

b

Con el modernismo se rompe la hegemonía de la clase alta sobre la producción literaria (Groussac es también precursor en este sentido), característica del 80. Darío y Lugones son hidalgos pobres, pro-

[9] Cit., p. 28.

[10] Atilio Chiappori: *La belleza invisible*, Cooperativa Editorial Buenos Aires, Buenos Aires, 1919, pp. 27 y 57.

vinciano en Buenos Aires. Enrique Rodríguez Larreta es un hidalgo pobre de ciudad, hijo de un expatriado blanco uruguayo, y descendiente, por vía materna, del general Oribe, aliado de Rosas. Su ingreso en el gran mundo porteño sólo se logra por su casamiento con Josefina Anchorena.

La generación posterior, que eclosiona en la década 1900/1910, está fuertemente marcada por la presencia de escritores de origen inmigratorio de la pequeña burguesía y las clases medias, y de los hidalgos pobres de provincia radicados en Buenos Aires, la gran ciudad productora de literatura.

La tradición es, con respecto a los hidalgos, o sea a los individuos de familias de arraigo, fundadoras, patricias, que el rico se afinque en su provincia y el pobre emigre a la Capital. El hidalgo rico viene a Buenos Aires a estudiar o de paso, para el viaje sacral a Europa, pero se vuelve a su terruño, donde lo espera la administración de su heredad, la ocupación de cargos públicos, la vida social local. Ejemplos: el jujeño Daniel Ovejero, el salteño Juan Carlos Dávalos, los tucumanos Juan Terán y Alberto Rougés.

Por el contrario, el hidalgo pobre (arraigo y falta de fortuna), debe emigrar a Buenos Aires, a tentar suerte, o a conseguir alguna ubicación burocrática que le permita sobrevivir (para esto serán útiles las conexiones familiares) sin demasiado desmedro de su persona, desconocida en la gran metrópoli. Une su destino al hijo del pequeño propietario, del pequeño profesional o del chacarero, que tendrán mejores perspectivas laborales en Buenos Aires que en la provincia, donde los círculos cerrados del poder se interpondrán en su paso. Políticamente, se acercarán a las aspiraciones masivas de las clases medias que encarnan partidos como el radical y el demócrata progresista.

Entre estos escritores menudean los apellidos inmigratorios, sin abolengo (Giusti, Bianchi, Chiappori, Levene, Ravignani), provincianos (Gálvez, Rojas, Capdevila, Leumann, Martínez Zuviría, Ortiz Grognet, Correas). Se incorporan hijos de la inmigración judía, antes doblemente marginada por su

condición racial y proletaria (Gerchunoff, Eichelbaum, Fijman, Fingerit, luego Wapnir, Zeitlin y Glusberg). Aparece en la literatura la mujer (antes sólo enmascarada en seudónimos masculinos, como César Duayen, o proveniente de las clases altas, como Eduarda Mansilla de García o Juana Manuela Gorriti): es la generación de Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini, Carolina Muzzilli, Herminia Brumana, Luisa Israel de Portela y Felisa Onrubia, sin que se quiebre la línea de mujeres de letras pertenecientes a la oligarquía tradicional: las Ocampo, Norah Lange de Girondo, Gloria Alcorta, Silvina Bullrich, Delfina Bunge, Helena Muñoz Larreta, Carmen Rodríguez Larreta de Gándara, Margarita Abella Caprile, etc., alternando generaciones y procedencias.

El hidalgo pobre de provincias hace valer su abolengo y su parentesco: Ricardo Rojas es hijo del gobernador de Santiago del Estero y protegido del ministro Rómulo Naón; Manuel Gálvez es sobrino del gobernador de Santa Fe, José Gálvez, y consigue un cómodo empleo en los Tribunales; luego será inspector de enseñanza; Martínez Zuviría es pariente suyo; Lugones, apoyado en la influencia, aún fuerte, de las logias masónicas, recibe una generosa comisión del ministro Joaquín González, y luego será bibliotecario del Consejo de Educación. Su pobre hidalguía reluce en el epígrafe de *Lunario sentimental* (1909), un romance de Tirso de Avilés que narra el origen del apellido Lugones, y en *Poemas solariegos* (1928), que dedica a sus antepasados, los hidalgos españoles que intervinieron en la conquista de estas tierras: Bartolomé Sandoval, Francisco y Juan de Lugones. "Desciendo de fundadores de ciudades y conquistadores —dice Gálvez en sus memorias— ... de familiares del Santo Oficio, de individuos pertenecientes a la nobleza".[11] Esta hidalguía sin patrimonio recurre en la literatura de Borges (sobre todo cuando recuerda las calles de Buenos Aires que llevan nombres de sus antepa-

[11] Manuel Gálvez: *En el mundo de los seres ficticios*. Hachette, Buenos Aires, 1961, p. 11.

sados y las estancias de los Azevedo que expropió Rosas), de Mujica Láinez y de Mallea.

La generación del Centenario es, globalmente considerada, la expresión intelectual de los sectores que han quedado fuera del reparto de la Argentina consolidada en el 80. Son las provincias exteriores a la pampa húmeda, las burguesías locales arruinadas por el ferrocarril y el puerto único, el medio pelo inmigratorio. Harán el cuestionamiento de la Argentina del Centenario, liberal, cosmopolita y dependiente del socio mayor imperial, pero se considerarán sucesoras de la clase dirigente tradicional, para apoyar sus demandas de ascenso al poder político. Por medio del radicalismo lo lograrán, sometiéndose a las reglas del juego de la democracia liberal. Por medio de la Reforma Universitaria, tendrán ingerencia en la elaboración de la ideología y las profesiones técnicas. Los productos de su cultura hibridada de elementos lumpen —el tango, el sainete, la poesía lunfarda— triunfarán en los escenarios, y sus escritores ocuparán la primera línea de las instituciones especiales que se irán creando, y desplazarán, en notoriedad comercial, a los de otras extracciones sociales.

La crítica a la realización del gran proyecto liberal oligárquico del 80 empieza con las últimas expresiones del pensamiento positivista de esa misma época, teñido de desencanto y pesimismo: está en el Alberdi de los dispersos papeles póstumos, en el Sarmiento de *Conflictos y armonías de las razas en América*, y en libros como los de Augusto Belin Sarmiento *(La república muerta)*, Agustín Alvarez *(South America, Adónde vamos)* y Juan Agustín García *(La ciudad indiana)*.

Los jóvenes del Centenario alternan el elogio con la profundización de la crítica. Lugones y Banchs trenzan sus guirnaldas de papel y tinta para concurrir a la gran fiesta internacional de 1910. Gálvez y Rojas, por el contrario (aún invocando en su auxilio la memoria de próceres liberales como Mitre, Sarmiento y Pellegrini), ensayan una crítica interna a los resultados del 80, lastrada de inmanentismo, pero, a menudo, agresiva.

c

> "Un inglés es el hombre que no usa barba, que es ahilado de cuerpo y fuerte de voluntad; que puede ser conductor de una locomotora o electricista de una usina, pero que no sería jamás barrendero en las calles de Buenos Aires: el barrendero municipal debe ser, necesariamente, un napolitano." [12]

La crítica de esta generación al proyecto concluso del 80 no es, como ahora veremos, una crítica radical, que atente contra las bases del sistema, ni siquiera contra sus finalidades explícitas, sino una crítica interna y moral del propio sistema. La pequeña burguesía y las clases medias cuyos voceros son estos intelectuales no tienen un proyecto revolucionario respecto de lo existente: sólo quieren afiatar ciertos mecanismos que le permitan compartir el ejercicio del poder. Por otra parte, es sabido que las clases medias carecen normalmente de ideología propia, pues no tienen un rol específico en el proceso productivo. Por una razón jerárquico-social su modelo es tomado siempre de las clases altas, y se eclectiza, con algunas variantes, para adecuarlo a su realidad concreta. Por ello es que su cuestionamiento al sistema es meramente ético —por ello y por el acentuado moralismo de su modo de vida, basado en la lenta acumulación atesorante y en el ahorro, lo cual condiciona un estilo de austeridad y represión. En esta radical limitación ideológica y básica se cimentan todas las frustraciones posteriores de la política y la cultura mesocrática, en la imposibilidad de los gobiernos radicales por superar el esquema de la Argentina heredada, y en los vanos intentos nacionalistas por reemplazar el sistema político liberal por un corporativismo jerárquico basado en la mística obediencia a un caudillo providencial.

[12] Ricardo Rojas: *Cartas de Europa*, Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1908, p. 199.

Este moralismo inunda las más variadas expresiones de la cultura mesocrática: es el reproche de Yrigoyen al régimen, al cual califica, disvaliosamente, de "falaz y descreído"; es la censura moral a la sociedad argentina contenida en las novelas de Gálvez: a la intolerancia religiosa y al clericalismo *(La sombra del convento)*, al materialismo igualmente intolerante y maledicente *(La maestra normal)*, al sensualismo y al afán de riquezas opuestos a la espiritualidad que produce redención moral y obras de arte *(Nacha Regules, El cántico espiritual)*, y que es tradición en la crítica moralista de nuestra novelística posterior: Mallea, el Sábato de *Abadón el exterminador*, la Silvina Bullrich de *Calles de Buenos Aires, La redoma del primer ángel* y *Los burgueses;* es el reproche a la clase alta, al fifí y a la niña bien que hace el poeta de tango; es el moralismo que previene de la corrupción y el vicio en los sainetes "de cabaret" de García Velloso, Cayol y Vaccarezza; es la exaltación de la vida recogida, del trabajo honrado pero fuente de sereno bienestar, del intimismo de la casa de barrio, inaccesible a los extraños y ajena al gran fasto del palacete oligárquico, que campea en toda la poesía de tono menor y "realista" cuyos textos iniciales son *La canción del barrio* y *Misas herejes* (Carriego), *Sendero de humildad* y *El enigma interior* (Gálvez), *Las iniciales del misal* y *Ciudad* (Fernández Moreno), y se prolonga en Banchs, Arrieta, Capdevila, el Lugones de *El libro fiel, El libro de los paisajes* y *Los ínfimos* (en *Poemas solariegos*) y el posterior López Merino *(Tono menor* y *Las tardes)* para culminar en la visión melancólica y pesimista del Rega Molina de *Azul de mapa* y *Domingos dibujados desde una ventana.*

Esta ruptura temática y de lenguaje supone la existencia de un nuevo público, de un diverso aparato ideológico que se traduce en una nueva estética, y en un nuevo proyecto general (digamos: filosófico) en cuanto a la función de la obra literaria en el espacio social.

La misión del poeta no parece ya ser la de ilustrar hipostasiadamente la gran fiesta oligárquica, la

exaltación rubendariana de la divina Eulalia que corretea por suntuosos jardines, pabellones y lagos, disfrazada de gran dama francesa del Antiguo Régimen, como las señoras del *gratin* porteño. Ya lo denuncia Gálvez (a propósito de Rubén Darío): "La materia de sus versos no nos entusiasmaba. Carecíamos de fervor hacia sus princesas, las marquesas versallescas y la Grecia de tercera mano que nos evocaban el maestro y sus discípulos inmediatos. Nosotros éramos mucho menos cosmopolitas que ellos, y en nuestra subconciencia se agitaban ya, seguramente, las imágenes de los seres y las cosas de nuestra tierra, que haríamos vivir más tarde en nuestros libros. Nosotros asesinamos a los faunos y a las marquesas de empolvadas cabelleras".[13] En efecto, la culminación de la cultura de gran ciudad internacional —el modelo que proponía Buenos Aires y que imitaban otras capitales de Latinoamérica— era la poesía modernista, carente de toda referencia local y concebida en un idioma que podía ejercerse en cualquier punto del mapa lingüístico español. Darío escribía en un lenguaje similar al de Díaz Mirón o Rueda, Valle Inclán o Leopoldo Díaz. Su equívoco acercamiento a la antigüedad indígena de América —con referentes claramente aristocráticos: el Inca sensual y fino y el gran Moctezuma de la silla de oro— se parece demasiado sospechosamente al interés de Flaubert por la Cartago de las guerras púnicas. Es una América muy de Exposición Colonial montada en los jardines del Trocadero.

Por el contrario, el posmodernismo entraña la reivindicación del terruño, la descripción particularista del paisaje y las costumbres de las ciudades de provincia, alejadas del desarrollo y del tráfago de las grandes metrópolis, atadas a la tradición, embelesadas por lo pretérito. Es una literatura de la diferencia específica. Ya el lenguaje de Carriego no puede asimilarse al de González Martínez, ni una novela de Gálvez puede confundir sus referencias espaciales y temporales con otra de Acevedo Díaz o de Edwards Bello. Hay mucho de "campa-

[13] **Manuel Gálvez**: *Amigos y maestros de mi juventud*, Hachette, Buenos Aires, 1961, p. 41.

nilismo o campanarismo que nace furor en la Europa de pre-guerra en esta nueva estética. Es la época de la eclosión del nacionalismo de los países atrasados de Europa: el nacionalismo político de Giolitti, en Italia, cuyo equivalente estético es D'Annunzio, sus epígonos españoles en la generación del 98 y el gran modelo de todos ellos: la línea Maurras-Barrès-Bourget, que trata de edificar una estética paralela al auge de movimientos reaccionarios, antiliberales, tradicionalistas y monárquicos como los Camelots du Roi y la Action Française. El término "campanarismo" deriva de "campanario": Maurras concluía que todo hombre, en lo más profundo de sí, responde al espíritu que arraiga en el campanario de la aldea que lo vio nacer. Es la vieja concepción del espíritu territorial del historicismo romántico alemán (el *Erdgeist*), o sea la creencia en una cierta sustancia imponderable (lo telúrico) que tiñe todos los fenómenos, seres y cosas que tienen su asiento en determinado ámbito físico.

Se trata de movimientos de países con ambiciones colonialistas que han quedado fuera del reparto de las orillas del mundo hecho por las grandes potencias (el nietzscheísmo en Alemania y el d'annunzianismo en Italia), o de burguesías marginales y postergadas de los países centrales, pequeños propietarios y pequeños profesionales que han quedado fuera del gran desarrollo financiero e industrial de las metrópolis. En estas clases, la exaltación de prestigios basados en pautas tradicionales —el abolengo, los monumentos de antaño, las costumbres regionales, el paisaje, etc.— trata de compensar la falta de poder económico —y, por lo tanto, político— efectivo.

Hay una ola de decadentismo en Europa que dirige su mirada enfermiza a las ciudades muertas, con sus callejuelas sin tránsito, su catedral mohosa, sus fuentes que ya no manan, sus palacios de piedra que —lentamente— se escuchan venirse abajo, sus grandes señores aquejados de dolencias misteriosas, enfermos de la voluntad que se exaltan súbitamente al pensar en sus antepasados guerreros y hacendados. Es el mundo de Barrès (*Les déracinés*), Bour-

get (*Le disciple*), Rodenbach (*Bruges, la morte*), D'Annunzio (*La città morta, La fiaccola sotto il moggio*), el Valle-Inclán de *Flor de santidad* y *Jardín umbrío*, el Baroja de *El mayorazgo de Labraz*, el Azorín de *Antonio Azorín* y *La voluntad*, el Gabriel Miró de *El obispo leproso* y *Nuestro padre San Daniel*.

Esta literatura de clases marginadas en el gran festín de la Europa colonialista de la bella época, sirve de inspiración acabada a los jóvenes del Centenario: todos ellos han leído estos libros comprados en la calle Florida, y han peregrinado sacralmente a Europa, alternando los cabarets de Montmartre y las tertulias del barrio XVI con los viajes a las ciudades adormecidas, a las ruinas y a las aldeas que ilustran campanarios góticos o románicos.

Gálvez, el iniciador de nuestro campanarismo, así lo señala: "En Europa lo asaltó el recuerdo de la tierra lejana y, entre indecisas añoranzas, nostálgicas reminiscencias y desvanecientes melancolías de *sleeping car* y de ciudades muertas, nacieron sus ideas de patria".[14] La óptica formada en el viaje y en el museo de ultramar se fija, de vuelta, en los escenarios en que los antepasados fueron poderosos y ahora languidecen los descendientes, ocupados en atender un empleíto menesteroso. Gálvez se apasiona por La Rioja o Córdoba, pero los llanos le recuerdan Argelia, y la Sierra Grande tiene reminiscencias del Guadarrama y de los cuadros de Salvator Rosa. Rojas se fascina por la Bretaña tradicionalista, llena de nombres con reminiscencias medievales, y por el desterrado rey Don Carlos VII de España, que maquina sus utopías reaccionarias y clericales en el silencio de los canales venecianos.

Ya no se trata, como en generaciones anteriores, de exaltar o cuestionar la vida de la gran capital, y la biografía apócrifa de los triunfadores y los dirigentes. Ya la literatura no sigue los pasos de las grandes creaciones de la civilización oligárquico-liberal del 80. Se desandan los caminos, se va en

[14] *El diario de Gabriel Quiroga*, Arnoldo Moen, Buenos Aires, 1910, p. 33.

busca de los terrenos dejados de lado, de las gentes marginadas de este hecho central. Se busca "el espíritu de las provincias, la acerba tristeza de las razas vencidas, el incienso venerable de la tradición colonial, la honda poesía de las músicas nacionales". Hay un país anterior a la inmigración europea y al gran desarrollo agro-ganadero y comercial del 80: este país es la verdadera Argentina, la que ha resistido al invasor cosmopolita, la que hay que regenerar y poner en primer plano. La provincia postergada exalta sus abolengos de pureza racial e idiomática, sus tradiciones y su antigüedad en el suelo. "Eran admirables estos pueblos —escribe Gálvez refiriéndose a las provincias pobres—. El mundo exterior no ahogaba con su estrépito el cantar del ruiseñor que llevamos dentro. En estos pueblos había paz, reposo. La naturaleza misma parecía sumida en una dulce beatitud. En estos pueblos era posible vivir tranquilamente, hallar la verdadera felicidad... los hombres superficiales, materialistas, que no piensan sino en negocios, son poco capaces de un amor idealista y profundo. En las provincias estaban los mejores espíritus que había tenido el país". [15]

Debe haber una esencia inmutable de lo argentino, que sea pasible de una operación de identidad. Gálvez la encuentra en lo español: "los argentinos no hemos dejado de ser españoles". [16] Rojas, en lo indígena: "En nuestro afán de europeizarnos por fuera, en vez de europeizarnos por dentro, vamos borrando hermosos nombres quichuas, pampas y guaraníes, para sustituirlos por fechas o nombres de terratenientes advenedizos... sería conveniente que todas las asambleas que se han arrogado la facultad de bautizar lugares, tuvieran en su seno un poeta encargado de defender los nombres y las bellezas de la tradición". [17] En los dos hay una básica concepción telurista, historicista: la admisión de "un espíritu territorial —todo lo que, siendo an-

[15] *La maestra normal*. Agencia de Librería y Publicaciones, Buenos Aires, 1925. pp. 130/1.
[16] *El diario*..., cit., p. 65.
[17] *Cartas*..., cit., p. 117.

terior a la constitución orgánica de un pueblo, le sobrevive en su decadencia... el carácter regional, el sabor de la tierra, todo eso que se expresa, con frases vagas, pero que se siente en el habla, en el gesto, en los ademanes, en lo que constituye el alma colectiva de cada pueblo".[18]

Por primera vez, desde Sarmiento, la literatura se vuelve consecuentemente hacia la vida de provincia. Gálvez se ocupa de La Rioja en *La maestra normal* y de Córdoba en *La sombra del convento;* Leumann de San Juan en *La vida victoriosa;* Fingerit de Santa Fe en *Destinos;* Martínez Zuviría frecuenta escenarios provincianos con *Desierto de piedra, El camino de las llamas* y *La casa de los cuervos;* Rojas escribe *Las provincias.*

Algo similar ocurre con una súbita hispanofilia, opuesta a la hispanofobia de la ideología liberal, cuyos modelos se buscaban en Francia, Inglaterra o Estados Unidos. La España de los liberales era el ejemplo negativo de país atrasado, fanático y sometido a las tradiciones vigiladas por la Iglesia. Algunos modernistas (Estrada, en *Redención,* al exaltar las armas de Don Quijote, y Larreta, al concebir *La gloria de Don Ramiro* en el español del 1500) se vuelven con una valoración positiva hacia la España hidalga y pobre, ejemplo de país otrora imperial, pero venido a menos y no tenido en cuenta para nada en las grandes decisiones internacionales (espejo de hidalgos pobres, en suma). Una ola de hispanismo agita largamente al Río de la Plata, con obras como *El solar de la raza* de Gálvez, *El alma española* y *Retablo español* de Rojas, *Las rosas del mantón* de Ernesto Mario Barreda, *Don Baltasar de Arandía* de Carlos Correa Luna, *El embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles, *La jofaina maravillosa* de Alberto Gerchunoff y *El cascabel del halcón* de Enrique Banchs.

En todos estos gestos ideológicos subyace una actitud común, fundante: la creencia en la existencia de una Argentina eterna, radicada en su espíritu

[18] Ricardo Rojas: *Cosmópolis,* Garnier, París, 1908, pp. VIII y 28.

territorial, identificable con lo español o lo indígena, pero anterior al proyecto del 80, y que debe ser reconstruida, como si el libero-oligarquismo del 80 la hubiese destruido. De los escritores examinados en capítulos posteriores, Mallea es quien ejemplifica más claramente este inciso ideológico.

Por su parte, en lo que tiene de más agresivamente cuestionante del liberalismo precedente, se trata de una crítica moralista, desprovista de un contra-proyecto de recambio, más una crítica de costumbres que de sistemas. Como se verá, se trata de una mera crítica gestual, inoperante, que se resuelve en un esteticismo místico, útil para cimentar una nueva estética (no tan novedosa, como se vio examinando a ciertos modernistas), pero inútil para proponer una nueva realidad social. Por el contrario, al llegar a los límites de lo social-concreto, los jóvenes del Centenario se muestran bastante regresivos. Su horror al guarango y al gringo, su abominación del lunfardo y del tango (en parte reparada más tarde por Gálvez), su denuesto de la gran ciudad corrompida y fenicia, encierra toda una condena a la civilización industrial y una advertencia sobre el peligro que significa la formación de masas proletarias a las orillas del gran festín del 900. Se advierte qué postura de clase toman estos señoritos pobres en el minuto de la verdad: señalar, en el gringo y el grébano, al obrero que simboliza la revolución social. Así Gálvez celebra la destrucción de diarios de izquierda y el apaleo de obreros por parte de patoteros de la Società Sportiva que dirige el barón De Marchi, yerno del general Roca (antecesores de la Liga Patriótica, la Legión Cívica y los organismos parapoliciales de años posteriores), a la vez que convoca a la guerra santa contra el Brasil. Rojas celebra el terremoto de San Francisco, esa nueva lluvia de fuego sobre la Sodoma y la Gomorra del espíritu. Es un signo de malhumor divino, que anuncia su familiaridad con el titán andino, el profeta pampásico y el santo espadachín. Años después profetizará la desaparición de Buenos Aires, encenagada, cubierta por el fango. El tema de la ciudad burguesa amenazada por la destrucción y el

desorden es planteado por Lugones en *La lluvia de fuego* y *Los caballeros de Abdera*. Es un tema que Maupassant había fraguado en *Le horla*, y que la literatura argentina reitera en Cortázar, Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo.

Rodó también se muestra antecesor de esta crítica moralizante, al apuntar una definición y censura de las realizaciones liberales de América: "La concepción utilitaria, como idea del destino humano, y la igualdad de lo mediocre, como norma de la proporción social, componen, íntimamente relacionadas, la fórmula de lo que ha solido llamarse, en Europa, el espíritu de *americanismo*".[19] Se refiere, notoriamente, a la América en que piensan los europeos al hablar de los americanos, o sea a los Estados Unidos. Frente a esta yanquización, o mejor dicho, a esta britanización de América, Rodó propone una empresa de cuño latino, que sería, veinte años después, cara a la sensibilidad decadente de los jóvenes del Centenario: una América mística e idealista, despegada de los intereses sensuales y momentáneos: "... el honor de vuestra historia futura depende de que tengáis constantemente ante los ojos del alma la visión de esa América regenerada, cerniéndose de lo alto sobre las realidades del presente, como en la nave gótica el vasto rosetón que arde en luz sobre lo austero de los muros sombríos".[20]

Pivoteando en el concepto de regeneración, la empresa propuesta es la búsqueda de la identidad nacional (argentinidad, nacionalismo), la restauración de la patria auténtica y perdida. A la renovación y el progreso se opone un espíritu de tradición, de vuelta al pasado y recuperación de lo olvidado. Al materialismo de la Argentina negociante, el idealismo de una Argentina mística, guerrera, artista. A la fealdad municipal de una vida gris y rutinaria, la belleza de una vida concebida como obra estética ella misma. A la imitación de lo extranjero, la búsqueda de lo propio, la valoración del paisaje y las costumbres locales. Hay que limpiar el país de

[19] Cit., p. 171.
[20] Idem, p. 172.

exotismo y extranjería, notoriamente de lo extranjero aluvional, el populacho inmigratorio.

No es que se cuestione el proyecto liberal en sí mismo: civilizar la Argentina, hacerla grande y próspera, está bien. Europeizarla, también está bien. Lo que está mal es que el enriquecimiento material se haga en desmedro de la vida espiritual (concibiendo lo espiritual como lo pre-capitalista, o sea la valorativa de una sociedad artesanal y fundiaria, en que cierto lapso importante del tiempo se dedica a la contemplación y el ocio). Como se ve, se trata de una empresa anti-histórica, que pretende prescindir de las necesarias etapas sucesivas de la evolución social, como si se pudiera retrogradar estadios de dicha evolución, devolviéndose el tiempo histórico a sus orígenes. Los ideólogos más importantes del grupo se muestran despectivos, y de manera franca, frente a la historia (es claro: la historia la han hecho las clases altas, que no les dieron participación a las pobres hidalguías). Gálvez (quien más tarde se acercaría a la historia por interés novelesco y biográfico) dice: "... la historia, de la que nosotros abominábamos".[21] Rojas (quien más tarde se acercaría a la historia por interés mitológico) dice: "Desde luego, la Historia no puede ser una ciencia, en el sentido positivo de esta palabra".[22] El único atisbo de crítica histórica podría ser el somero análisis que Gálvez practica, en *El diario de Gabriel Quiroga*, de la evolución argentina desde la óptica de la geopolítica. Las dos fuerzas operantes en nuestro devenir serían el interior (la vieja alma nacional) contra el litoral (cosmopolitismo, materialismo escéptico, costumbres de pueblo sin personalidad, moral canallesca de ciudad tentacular). Aquel, más viejo, fundador, patricio, habría resistido a éste, y su renacimiento espiritual sería la empresa de la nueva generación. Como se ve, se trata del esquema sarmientino de civilización y barbarie, valorado en sentido inverso, o sea tomando partido por la "bar-

[21] *Amigos...*, cit., p. 99.

[22] Ricardo Rojas: *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Buenos Aires, 1909, p. 26.

barie", como representativa de la argentinidad. Nuestro nacionalismo se muestra, en su opus uno, como una variante interna del sistema liberal. Se trata de colmar el vacío ético y estético que dejó la realización del proyecto del 80.

La constitución de esta textura espiritual nacional está a cargo de los artistas. Ya vimos al poeta, hombre de genio, suerte de pitia de dios, auscultando la voz de la tierra, cuando aparece en los versos iniciales de Lugones. Es el personaje redentor de la Argentina —otra vez, Nietzsche—, el demiurgo que vocea el espíritu de regeneración. Se ve lo aristocrático de esta concepción: sólo una minoría de elegidos, de dotados, puede emprender la tarea de re-fundar el país. Y como esos dotados son los artistas y el instrumento de la redención es la obra de arte, el cometido es la constitución de una gran cultura nacional, a la manera de la generada en los países centrales. Cuando la obra esté conclusa, la nación se habrá restaurado.

Al desvalorizar el mundo histórico circundante, Gálvez, barresianamente, funda un nuevo culto del yo. El aislamiento del artista en medio de la sociedad fenicia y aluvional, el descenso a los propios abismos interiores, el encuentro con las esencias que hay en el fundamento telúrico de cada quien, permiten el encuentro con el espíritu territorial.

Rojas, por su parte, hace una excursión europea estudiando los sistemas escolares de cada país. No en vano vuelve con largos párrafos traducidos de los *Discursos a la nación alemana* de Fichte, el filósofo que anunciaba la existencia de una gran Alemania cuando ésta era un puñado de señoríos dispersos. El proyecto de Rojas es regenerar la Argentina desde la escuela. No pretende demostrar que aquellos países son fuertes y tienen un gran espíritu de nacionalidad porque están en el ombligo del mundo y se sirven de los demás para proveer a sus necesidades de materias primas. Tan sólo se trata de una diferencia en cuanto al sistema de enseñanza.

Esta minoría educadora tiene la misión de restaurar la nacionalidad. A Rojas tampoco se le escapa lo aristocrático del intento, sólo que, como

hidalgo pobre que es, privilegia la aristocracia de la sangre y no la del dinero: "La aristocracia existe en verdad; es además un don de la cuna: se la trae en la sangre y en el alma; pero ésa es muy distinta de las preocupaciones pueriles que suelen anquilosar el espíritu de las plutocracias advenedizas o de las hidalguías sin cultura".[23]

Véase claro a qué aristocracia apunta Rojas: a la que deviene de la precedencia, del patriciado, de la fundación: de los que están aquí porque llegaron antes, sintetizando (en la concepción de Rojas) la sangre hispánica con el espíritu territorial indígena. En esto, a pesar de estar clamando por su clase de burgueses marginados del poder central, coincide con el hidalguismo de la alta burguesía oligárquica: la exclusión del extranjero, el privilegio de la pureza racial de la sangre. Es el argumento de la vieja oligarquía porteña contra la gente del interior (Avellaneda, primer provinciano que gobierna en la Buenos Aires federalizada, es motejado de pigmeo tucumano, sucio a punto tal que, cuando se baña, bajan las aguas del río), contra la chusma yrigoyenista (Yrigoyen: tendero sirio-libanés y explotador de viudas ricas) y contra el peronismo traumático de 1945 (Perón: bastardo de madre india).

En el fondo, se gira siempre alrededor del misticismo esteticista de Nietzsche: la necesidad de religión (de vuelta a la unidad) sólo será satisfecha por una concepción estetizante de la vida, que involucre una moral de lo bello. "Sólo en los dominios de la belleza pura se restablece la armonía de las almas y sólo en ellos podrá restablecerse algún día la paz de los pueblos. El enigma de la verdad y el problema de la moral y la disciplina de los espíritus y el gobierno del mundo, todo se reduce ante mis ojos a un cuestión estética".[24]

ch

Resumiendo: el cuestionamiento de la nueva generación (algún modernista más los jóvenes del

[23] Idem, p. 343.
[24] Rojas: *Cartas...*, cit., p. 125.

Centenario) parte de la intimidad de la Argentina del 80: la europeización de la pampa húmeda. Desde este punto de partida, el reproche es inmanente: el error de los hombres del 80 no es la europeización, sino la europeización mal hecha. Se ha europeizado, pero un poco de pandereta: esta Atenas del Plata, esta París de las pampas, son decorados de pacotilla. Por otra parte, falta el elemento espiritual auténtico de las viejas civilizaciones europeas, que aquí sólo ha logrado su réplica gestual, ineficaz. Falta lo verdaderamente entrañable a nivel ético y estético. Pero, sobre todo, falta el gran sentido de la identidad nacional, la acusada personalidad de las grandes naciones europeas. Y aquí es donde el reproche se acentúa y da lugar al nacimiento de una actitud nacionalista hidalga, revivalista, restauradora: lo peor del proyecto liberal es haber abierto, indiscriminadamente, las puertas del país a la inmigración europea descalificada, que ha bastardeado la raza. El peor enemigo de la nacionalidad es la plebe gringa, la clientela electoral rebañega y sin abolengo, frente a la cual resulta urgente restaurar la identidad de la clase dirigente, es decir el patriciado fundador, de estirpe hispánica o indígena.

La connotación social de esta postura es bastante clara: se trata de poner fuera del espacio de lo nacional a las masas inmigratorias, sobremanera a las masas obreras, que empiezan a organizarse en sindicatos (mayormente, de corte anarquista), casi todos ellos agrupados por nacionalidad de inmigración, y a manifestar sus reivindicaciones en huelgas, marchas callejeras y atentados terroristas. Sin excepción, estos jóvenes abominan del sufragio universal y del parlamentarismo, por el peligro que entrañan para la hegemonía del patriciado sobre las demás clases sociales. A posteriori, algunos se evadirán parcialmente de esta tendencia: Gálvez tendrá sus momentos de populismo, y Rojas, de democratismo liberal. El más consecuente de ellos, Lugones, paradigma de la conciencia desgarrada del intelectual argentino durante la crisis del liberalismo, enganchará la vieja repugnancia por la plebe gringa con el proyecto utópico de una nueva aristocracia, sin-

tesis de la dictadura de los filósofos y los militares. Lo dice claramente en sus conferencias del teatro Coliseo (en 1922, pleno auge de los gobiernos radicales y a un año de la masacre patagónica): "Nosotros hemos querido cumplir el mandato de nuestros padres, haciendo de esta Patria lo que debe ser: una gran concordia. A la discordia nos la han traído de afuera... El país se halla invadido... por una masa extranjera disconforme y hostil, que sirve en gran parte al electoralismo desenfrenado... estamos ya... en la situación que impone a todos los ciudadanos una actitud militante, parecida a la militar". [25] Más concretamente, en 1924, en su discurso de Lima sobre la batalla de Ayacucho, formulará su plan de recambio de aristocracias (la pluma del poeta profético de 1897 por la espada de Uriburu y Justo de 1930): "Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada... El ejército es la última aristocracia, vale decir la última posibilidad de organización jerárquica que nos resta entre la disolución demagógica. Sólo la virtud militar realiza en este momento histórico la vida superior que es belleza, esperanza y fuerza". [26]

El caso Lugones no es único ni aislado, aunque sí el más característico, por lo que tiene de claramente regresivo su camino del anarquismo/socialismo finisecular al militarismo fascista de la década del 20, del teosofismo de raíz masónica al cristianismo tradicionalista y jerárquico, pasando por un largo período de individualismo liberal y aristocrático. Luego veremos que esta evolución de superficie, aparentemente incoherente, tiene manifestaciones correlativas, efectivas y latentes, que la explican históricamente.

En general, en el nivel de la élite intelectual, se produce un gradual vuelco de las posiciones positivistas, organicistas, socio-darwinistas de la generación del 80, hacia el espiritualismo y el neo-misticismo de diverso cuño. Las cátedras de filosofía y, en general, de ideología social, ven el ocaso de los

[25] Leopoldo Lugones: *Antología de la prosa*, Centurión, Buenos Aires, 1949, pp. 368 y 340.
[26] Idem, pp. 460/1.

últimos positivistas (Ferreira, Ingenieros, Senet. Pizzurno, Mercante, Torres, etc.), y la aparición de la nueva filosofía de los valores, del vitalismo bergsoniano y del historicismo espiritualista crociano que importan Alejandro Korn y Coriolano Alberini. Entre los intelectuales de la clase media (y en Yrigoyen, su líder político) prenden las enseñanzas de los krausistas españoles (Giner de los Ríos y sus discípulos madrileños).[27] Durante la prolongada crisis del liberalismo, que culmina con el ascenso radical al poder, se producen numerosas conversiones ideológicas: Gustavo Martínez Zuviría y Carlos Ibarguren fueron militantes del partido demócrata progresista, antes de ingresar en el mundo del tradicionalismo hispanófilo y fascistoide; Juan P. Ramos pasa del liberalismo al fascismo; Vicente Sierra, del ateísmo al catolicismo; Juan Carulla, del anarquismo al catolicismo; se han mentado los casos de Lugones y Rojas; el mismo Gálvez, ejemplo del eclecticismo incoherente de la ideología mesocrática, tuvo su momento de humanismo anarcoide y tolstoiano, para manifestarse, luego, simpatizante de un fascismo populista.

Estas "conversiones" no son de extrañar, ya que estamos en presencia de una élite intelectual cuyas vertientes sociales son: o la alta burguesía (clase dependiente en la Argentina, socia menor del imperialismo inglés), caracterizada por su oportunismo, o sea su adecuación doctrinaria a las circunstancias impuestas desde el exterior, o las clases medias, carentes de ideología propia, dominadas por un eclecticismo de raíz liberal y de necesaria inconsecuencia. Quizá sea Ingenieros quien emblematice mejor esta última realidad, ese Ingenieros que integró el ala izquierda de la élite liberal, protegida por Roca y su ministro Joaquín González, que tuvo un momento de acercamiento a Yrigoyen, y que osciló, ideológicamente, desde el positivismo lombrosiano de sus estudios de sociología criminal, al individualismo aristocrático (*El hombre mediocre)*, a ciertos puntos de vista

[27] Ver Arturo Andrés Roig: *Los krausistas argentinos*, Cajica, Méjico, 1970, passim.

materialista-historicos (*La evolución de las ideas argentinas*), alternando sus simpatías por el neo-espiritualismo de Boutroux y por la revolución bolchevique (*Los tiempos nuevos*).

Por otra parte, el substrato ideológico del 80 autoriza la evolución (o involución) hacia posturas irracionalistas y neo-místicas. En el fondo de nuestra tradición liberal (como en el fondo de todo el liberalismo burgués), hay una fe irracional en el orden cósmico, impuesta por un principio rector, de índole teísta (el Supremo Arquitecto Universal que se adoraba en la intimidad de las logias masónicas por las cuales pasaron los hombres del 80, camino del poder). Del teísmo masónico del 80 al krausismo y al teosofismo de 1910 hay un paso. La creencia en la armonía de las fuerzas del mercado, en el juego de pesos y balanzas de los tres poderes del Estado liberal, etc., reposan en la mirada de dios, que todo lo sabe y todo lo puede. Lo que cambian son las circunstancias histórico-sociales, exteriores a esta construcción ideológica, que hacen funcionar con diverso sentido a la ideología misma. Pero en todas sus expresiones, subyace y aflora, según la ocasión, el mismo horror al desorden social, la misma creencia en las jerarquías sociales como categorías naturales, la misma defensa de la élite gobernante como integrante de una élite racial, anterior a la Nación como entidad política.

El elemento de ruptura entre los jóvenes del Centenario y sus padres del 80 es la caracterización de la identidad nacional argentina. Mientras en el 80, en pleno auge del darwinismo social, la europeización de la pampa se imaginaba como un capítulo de la ocupación del mundo por la raza civilizadora superior (el blanco anglo-sajón), en 1910 se denuncia el fracaso del proyecto al implementarse en la invasión inmigratoria, con su paquete aluvional y heterogéneo de proletarios descalificados, italianos meridionales, gallegos, judíos y sirio-libaneses. Ante esta realidad, se reivindica la existencia de una Argentina que ha "resistido" la invasión, la Argentina de cuño racial puro, hidalga, fundadora, hispano-indígena. Se renueva, así, el interés por los gran-

des jefes del pasado, anteriores al proyecto liberal: los caudillos provinciales y Rosas, nuevos mentores de la ideología de los hidalgos pobres. Naturalmente, también esta restauración de memorias antes abominadas u olvidadas tiene su predisposición en la Argentina liberal, cuyos cuadros dirigentes registran numerosas simpatías rosistas, como los casos de Bernardo de Irigoyen, Adolfo Saldías, Ernesto Quesada, Estanislao Zeballos, Mariano Bosch y Osvaldo Saavedra, todos ellos anteriores al rosismo más característico de las décadas del 20 y del 30. Gálvez, rosista eminente, tratará de conciliar a todos los miembros de esta junta de sombras del pasado argentino, en una suerte de Olimpo de la clase dirigente, donde conviven Mitre, Sarmiento, Rosas, Aparicio Saravia e Hipólito Yrigoyen.

La ruptura con la idea de sub-nacionalidad del 80 (la Argentina como realizadora del ideal de civilización universal anglo-sajón), y la reivindicación de un ideal de nacionalidad propia (la Argentina como realizadora de una idea de civilización universal latina), unida a otros factores de mercado (la profesionalización de la tarea del escritor) crea una cierta distancia entre el intelectual y la clase dirigente. Ya vimos que, luego del 80, se produce una división del trabajo, y los intelectuales se desapegan de la tarea política militante. Después, algunos de los escritores del Centenario se consagrarán, doctrinariamente, a temas políticos, pero no como militantes partidarios (salvo excepciones, como el caso de Rojas). Este desapego condiciona una imagen perdurable de escritor solitario, suerte de espíritu superior que sobrevuela la ciudad de los hombres y ejerce una especie de control moral, de crítica trascendente a la vida de aquéllos. Más allá de la historia, más arriba de la cotidianeidad, el escritor tiene que ver con la vida del alma, de la eterna animadora de la realidad, y de la cual es una suerte de consultor oracular, de moderador de conciencia, de revelador y de profeta. Lugones y Rojas se convertirán en los portadores de las nuevas formulaciones del aristocratismo jerárquico y del democratismo liberal. Gálvez, suerte de Balzac rioplatense, se propondrá, desde su

primera juventud, la fragua de una Argentina escrita a lo largo de una obra y de una vida constituida por dicha obra: cada uno de sus libros tenderá a cubrir una zona de la realidad nacional, un momento de su pasado, la vida de alguno de sus dirigentes claves, la crítica de alguno de sus eventos, la propuesta de los ajustes necesarios.

Pero la dicotomía escritor-hombre de acción aislará al escritor de la efectiva realización política, y se hará observable este fenómeno: los hombres políticos con pretensiones intelectuales (de la Torre y la izquierda liberal) serán políticamente ineficaces, y los dirigentes políticos que producirán realidades efectivas (con distinto signo: Yrigoyen, Agustín Justo, Perón, Lanusse), no se ocuparán casi de la especulación doctrinaria. Esta dicotomía, unida a la ideología de la cultura refugio, culminará en la cristalización de una literatura para aficionados a la literatura, con la generación de *Martín Fierro* y la fundación de la revista *Sur*.

En el fondo de esta escisión entre doctrinarios y políticos realistas está la inutilidad de la doctrina en una historia como la nuestra, donde el único proyecto de fondo que se concretó fue el oligárquico-liberal de 1880. Los otros sectores de la burguesía (la pequeña burguesía yrigoyenista o la burguesía nacionalista peronista) que disputaron la hegemonía del poder a los viejos sectores oligocráticos, sólo pudieron lograr reformas de ajuste a la Argentina dependiente y sub-desarrollada del 80 que, en líneas generales, sigue siendo la actual. Ninguno de estos sectores burgueses aportaron un proyecto de sustitución al proyecto del 80, ni tuvieron la fuerza política necesaria como para imponer utopías reaccionarias como el lugoniano Estado corporativo-militar. Está probado con el destino de las asonadas del 30, del 43 y del 66: la fantasía corporativa terminó en una vuelta a la partidocracia y al parlamentarismo, más o menos liberales ambos, que estaban ya inscriptos en el sistema del 80. En cuanto al otro extremo doctrinario, el de la izquierda, no habiéndose constituido en el país, todavía, un partido clasista del proletariado, ocurre que el socialismo es una inquie-

tud moral de ciertos sectores marginales de la burguesía, sin llegar a ser una inquietud política de la clase obrera.

d

> "En la Argentina las clases sociales son de contenido variable, mientras que en Europa son de contenido fijo... Tenemos una clase media numerosísima que siempre mantendrá el equilibrio en la Argentina. Vigorizarla y expandirla equivale a defender uno de nuestros mejores dones como nación." [28]

La filosofía de la historia subyacente al proyecto del 80 es, predominantemente, el darwinismo social, de cuño universalista. Aplicando a la sociedad humana los esquemas teóricos que Darwin desarrolló al estudiar la evolución de las especies animales, se obtiene una justificación del imperialismo: las razas superiores (cuya superioridad se demuestra por lo efectivo de su predominio), en el desenvolvimiento de su lucha expansiva por la vida, tienden a hegemonizar a las especies más débiles. El orbe es definido como escenario de esta lucha, y la instauración imperialista, como la sustancia de la historia universal.

Por el contrario, los ideólogos del Centenario (como dije, precedidos por algunas expresiones del pensamiento pesimista tardo-liberal), buscan su apoyatura filosófica en la tradición antiuniversalista del historicismo romántico. El historicismo (desde su aparición en Inglaterra con los reaccionarios, Burke, Addison, etc., y en Alemania, con Herder y Fichte, en los años de reacción contra la Revolución Francesa) se muestra como la filosofía de la particularidad y de la exclusión. A la razón universal que pretende dar cuenta de todos los fenómenos de la realidad con un mismo sistema de medidas, se opone

[28] Carlos Alberto Erro: *Qué somos los argentinos*. Ateneo del Club Universitario de Buenos Aires, Buenos Aires, 1946, pp. 34/5.

la concepción de que un fenómeno solo es comprensible dentro del ámbito histórico dentro del cual se da. A la especulación histórica se opone un mundo de intuiciones irracionales, de sustancia mística. A la realización de la historia por la mediación práxica del hombre, la autorrealización de la historia por la acción de factores imponderables y oscuros, enraizados a los misterios de la vida, la raza y la tierra.

Se funda así, en la Argentina, la tradición del telurismo. la creencia en una identidad nacional ligada a la tierra y a su espíritu geológico, que luego, con diversos signos y variables ingredientes, será la corriente predominante de nuestra filosofía burguesa de la historia. Reducido a una clasificación tentativa de corrientes, nuestro telurismo reconoce las siguientes sub-especies:

1º) *El indigenismo*: Ricardo Rojas lo funda en varios de sus textos ideológicos *(Blasón de plata, La argentinidad, La restauración nacionalista, Eurindia)*. Su cuño irracionalista es advertido por él mismo, liminarmente, al definir su intento como "... la obra de un poeta inquietado por el misterio de las cosas ... de un místico que confiesa su fe en las ideas y en el oscuro influjo del alma sobre las formas de la vida".[29] La historia argentina es narrada como una cosmogonía nacional, a partir de sus orígenes legendarios, y hasta la realización del proyecto que estuvo presente en la leyenda original. Nuestra historia estaba ya inscripta en las profecías de los magos indígenas precolombinos, el testamento incaico y el himno acolhua. La llegada del conquistador español fue como la irrupción del principio masculino en el mundo femenino de lo indígena, ligado a la tierra y a todas sus connotaciones maternales. La Conquista fue un rito de fecundación, en que lo seminal se fue empapando de espíritu telúrico, lo europeo fue dominado por lo indígena, y dio lugar a la aparición del ser nacional. El espíritu indio "volvió a la tierra de donde brotase, mas fue

[29] Ricardo Rojas: *Blasón de plata*, Losada, Buenos Aires, 1954, p. 12.

para renacer en nuestras almas. Desvanecida para siempre su forma, el espíritu que la animara perduró en la emoción de los paisajes nativos, flotó sobre los montes y las pampas en las leyendas que dejara".[30]

La búsqueda de Rojas está teñida de connociones aristocráticas: el hallazgo del blasón, la identidad de la estirpe, las analogías entre heráldica e identidad nacional, la definición de lo nacional por medio de lo racial, etc. El mismo rol del ideólogo es el de un sacerdote como los viejos amautas, que instruían al emperador inca, revelándole los misterios que habían recibido de boca de los dioses.

El tono de este primitivo nacionalismo es francamente optimista: Rojas se considera autorizado a emplearlo, dada su condición de profeta, suerte de narrador de sueños anticipatorios. Puesto que el espíritu territorial está ligado a la inmovilidad y la permanencia del suelo, nada podrá alterar la vigencia de nuestra identidad nacional, indestructible, a pesar de los embates de "los hombres de afuera, que vienen a pedir su hospitalidad", y de "los propios desertores, que visten de materialismo y liberalismo académicos su estolidez claudicante y solemne".[31]

El compromiso político de esta doctrina son las aspiraciones de la clientela de clases medias que capitaliza el radicalismo, del que Rojas, abandonando su primitivo desdén por la plebe y el parlamento, se convertirá en ideólogo tardío *(El radicalismo de mañana)*. Rojas reivindica ecléctícamente las glorias de los caudillos de provincia del siglo XIX, y las apareja con la de los próceres del 80, sus maestros. Los verdaderos protagonistas de nuestra historia son: el comisario de campaña y el pequeño propietario rural que ha estudiado en Charcas o en Buenos Aires, y se lleva, de regreso a la administración de su heredad, unos libros franceses. Ellos han hecho la revolución emancipatoria y las guerras de la independencia.

El indigenismo, en la Argentina, país de comunidades indígenas casi inexistentes, es una tentación

[30] Idem, p. 73.
[31] Idem, p. 146.

fantasías del pensamiento pequeño-burgués, ávido de elementos exóticos y mágicos, que pueden encontrarse abundantemente en la cultura indígena. La definición del ser nacional como esencialmente indígena es un recurso sentimental, la creencia en una intimidad exótica del alma que alienta en lo recóndito de un pueblo normalmente formado por aportes inmigratorios. Al mito del espíritu terrestre *(Erdgeist)*, o sea el que anida en determinado espacio físico, se une el del espíritu popular *(Volkgeist)*, es decir, la animación del anterior al encarnarse en la multitud nacional.

Con posterioridad a Rojas, Carlos Alberto Erro y Rodolfo Kush han continuado la tradición indigenista.

En *Medida del criollismo*, Erro asume una actitud ortodoxamente historicista respecto del ser nacional argentino (lo "universal criollo", según su léxico). Spengler podría suscribir su definición de lo criollo como "aquello que es cierto y único para todo hombre por el hecho de haber nacido en la Argentina". En trabajos posteriores *(Qué somos los argentinos, Realidad y posibilidad de la vida argentina)*, adhiere a la teoría de la "resistencia": el espíritu territorial indígena resiste las acechanzas de lo extranjero y conserva la pureza del ser nacional. "Lo mejor que nuestro ser de nación puede crear no se alcanza por la vía de la europeización o la norteamericanización implacable, sino dando expresión total a nuestra naturaleza, en la que lo indígena vive en la sangre, en la tierra, en el aire". [32] Las connotaciones políticas son las mismas que ostenta Rojas: el liberalismo pequeño-burgués, tardomasónico, rigurosamente antiperonista, vagamente social demócrata.

Kush *(Seducción de la barbarie, América profunda, Indios porteños y dioses)* se integra más bien a una variante telurista que analizo más abajo, como es la de denuesto de la ciudad y rechazo por la civilización industrial. El indigenismo suyo exalta la virtud preterida de la vida en las economías de

[32] Carlos A. Erro, cit., p. 31.

mera subsistencia y de pequeñas artesanías, y todo lo irracional y místico que cubre ideológicamente estas realidades parciales del panorama subdesarrollado de América. Se orienta por la búsqueda, no ya del ser nacional argentino (lo cual sería admitir la división política convencional en naciones balcanizadas por el proyecto liberal), sino de un pensamiento indígena americano, anterior a la ocupación europea, resistente a su hegemonía. Se trata de renunciar al empleo de categorías económicas, civilizadas y cultas, para recobrar "la maravillosa ingenuidad" de los pensadores precolombinos.[33]

Lo mitificado de este pensamiento no necesita ponderación: la vuelta a lo irracional no es una exaltación de lo americano, es una tradición del pensamiento europeo o, si se quiere, una de las posibilidades del pensamiento universal. Kush lee las actitudes de los indios con las categorías del irracionalismo de ultramar, y encuentra lo que busca, o sea lo que, tautológicamente, instruye su mirada. Políticamente, este reflotamiento del pensamiento así llamado indígena, tiene que ver con los intentos por constituir una teoría del llamado tercer mundo.

2º) *El hispanismo:* La hispanofilia del Centenario es, como se vio, uno de los incisos del cuestionamiento al proyecto del 80. En este sentido, fue tratado con anterioridad. Gálvez, uno de cuyos primeros libros es la narración de un viaje por España, suerte de guía de autorreconocimiento racial, acude también al historicismo clásico para fundar su identidad argentinidad-hispanidad: "... parece que para comprender a España fuera preciso ser español o, como nosotros, los argentinos, pertenecer a la raza".[34]

El hispanismo posterior se ha connotado por otras ideologías reaccionarias, generalmente reflejo de las elaboraciones de la derecha española prefranquista. La exaltación de los valores de una sociedad jerarquizada, aristocrática, tradicionalista, se une,

[33] Rodolfo Kush: *El pensamiento indígena americano*, Cajica, Méjico, 1970, p. 24.

[34] Manuel Gálvez: *El solar de la raza*, La Facultad, Buenos Aires, 1930, p. 30

normalmente, al viejo desprecio por el proletario inmigratorio y por la civilización industrial.

Juan José Hernández Arregui ha intentado conciliar el hispanismo con algunos elementos de teoría marxista, a fin de fundar una filosofía de la historia nacional acorde con las realizaciones del peronismo. El punto de partida es también historicista: el ser nacional es la comunidad nacional de los historicistas alemanes, que reúne la unidad política, lingüística, de tradiciones, de pasado histórico, de tierra, de actividad económica, y constituido por clases no aliadas al imperialismo.[35] Después de este acotamiento abstracto, de perfiles a veces claros (territorio, lengua) y otras, vagos (tradición, pasado histórico), Hernández Arregui intenta una definición de contenido, acudiendo a la división oligarquía-extranjerismo/pueblo-hispanismo. En la Argentina, las clases dirigentes se britanizaron, restando los pueblos, hispánicos, "filiados al pasado, a la cultura anterior".[36] A pesar del intento de incorporar elementos de crítica marxista, la búsqueda está viciada desde el comienzo, por ser metafísico el objeto buscado (el ser nacional). Por ello, se recae en viejos elementos míticos del telurismo al que acudieron los ideólogos del llamado (por el mismo Hernández Arregui) "nacionalismo aristocrático o de derecha".

La valoración de los teluristas hispanistas es positiva con respecto al hecho de la resistencia: está bien que la estirpe hispánica haya resistido al extranjero, conservando intacta la identidad nacional auténtica de los argentinos: el ser españoles, como lo había dicho Gálvez en la primera hora. De los escritores examinados en este libro, Mallea es quien recoge claramente esta ideología.

3º) *El pesimismo liberal:* La intuición de la "resistencia" a la tarea "civilizadora" del 80 ya estaba en algunas expresiones del pesimismo tardo-liberal, citadas oportunamente. Mientras el telurismo de valoración positiva celebra, en este extremo de la re-

[35] Juan José Hernández Arregui: *Qué es el ser nacional*, Hachea, Buenos Aires, 1963, p. 22.
[36] Idem, p. 29.

sistencia, la aparición o pervivencia de un ser nacional autóctono, hay una línea de telurismo de valoración negativa que continúa la iniciada por los pesimistas del post-80. En síntesis, se admite el fracaso del intento "civilizador", pero ello es visto como una carencia histórica, como la impotencia argentina por constituirse en país "civilizado" en serio.

Las teorías impresionistas de Martínez Estrada sobre la realidad nacional (en *Radiografía de la Pampa, Cuadrante del pampero, La cabeza de Goliat, Muerte y transfiguración de Martín Fierro*) desarrollan el pesimismo liberal desde el interior del realizado proyecto del 80. El punto de partida es la dicotomía sarmientina entre la civilización y la barbarie. La conclusión: por razones geopolíticas y telúricas, la Argentina es un país imposible de civilizar, carente de historia: "La inhistoriedad del paisaje, la enorme superioridad de la naturaleza sobre el habitante y de las fuerzas ambientes sobre la voluntad, hacen flotar el hecho con la particularidad de un gesto sin responsabilidad, sin genealogía y sin prole. Técnicamente, en estas regiones no hubo nadie ni ocurrió nada". Toda la seudo-civilización argentina es forma sin contenido, institución sin arraigo, sumisión del individuo a la masa, despego entre lo auténtico y lo formal. Lo propiamente autóctono, lo telúrico, subyace y sigue un desarrollo autónomo, del cual se prevé una eclosión futura: "Lo interior, que es lo que no queremos ser, prosigue su vida torácica, pausada, imperceptible. Y, sin duda, la libertad verdadera, si ha de venir, llegará desde el fondo de los campos, bárbara y ciega, como la vez anterior, para barrer con la esclavitud, la servidumbre intelectual y la mentira opulenta de las ciudades traidoras".

Invariantes históricas de estilo bárbaro, fuerzas humanas elementales, acontecimientos mecánicos de absoluta sinrazón, automatismo, abulia, repetición, inautenticidad constituyen un mundo muy próximo al de Mallea en sus obras doctrinarias.[37] La labor

[37] *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, F. C. E., Méjico-Buenos Aires, 1958, tomo I, p. 308/9.

del intelectual, en Martínez Estrada, también copia una imagen forjada por la generación del Centenario: es el gran moralista solitario, apocalíptico y jeremíaco, que señala los males de la sociedad y anticipa el castigo de sus pecados. La venturosa profecía de Rojas se trueca en desesperado y solitario lamento: "Ese río me aclara por qué yo estoy de espaldas a Buenos Aires, mirando la inconmensurable llanura y sintiendo, como el vértigo de un gran vacío, que estoy solo y que lo que todavía falta es también soledad".[38]

Martínez Estrada, inscripto en la tradición liberal y adherido a la concepción aristocrática de la cultura-refugio, aparece, necesariamente, como un escritor despolitizado de la derecha elitista del 30. En la misma línea, es antiperonista y termina sus días simpatizando con la revolución cubana. Todo ello tiene su coherencia interna: la negación de la historicidad argentina es un inciso ideológico de aceptación del hecho imperial, que niega historicidad a los países dependientes. Para ello es inoperante la simpatía del *clerc* liberal por Fidel Castro (como en el caso de Cortázar).

La dualidad martínezestradiana entre país formal y país torácico, conforme con la malleana visible/invisible, tomada de Maurras, se repite en otros autores, como Bernardo Canal Feijóo (fundación/fundamentación en *Teoría de la ciudad argentina*) y Julio Mafud (arraigo/desarraigo, en *El desarraigo argentino*), giros de lenguaje que repiten una misma estructura de comprensión.

El más notorio discípulo de Martínez Estrada es H. A. Murena (Héctor Alberto Alvarez). A lo elaborado por el maestro, el alumno agrega una pizca del elemento existencial, a la moda en los años de su iniciación: la Europa desterrada en América se vive como expulsada del paraíso terrenal, sintiendo que ha cometido el pecado original (así Kierkegaard probaba que el hombre heredaba el pecado original, por el sentimiento de la angustia pecamino-

[38] *La cabeza de Goliath*. Emecé, Buenos Aires, 1947, p. 98.

sa). El sentimiento del pecado contra el espíritu es la soledad ante el vacío de la obra frustrada, y su signo es el silencio, la incapacidad de expresarse. Sólo un acto fundador podrá dar comienzo a la historia americana: el crimen. En la línea tremendista de los intelectuales oraculares del Centenario, Murena profetiza el parricidio necesario, la síntesis entre espíritu (Europa) y tierra (América): "Sólo practicando el parricidio histórico-cultural podrá el alma europea desterrada en América casarse con la nueva tierra, para asegurarse con el casamiento el nacimiento de su propio espíritu, de su propia inmortalidad".[39]

4º) *El gauchismo arábigo-andaluz:* Carlos Astrada sostiene la teoría de la identidad nacional argentina con el español meridional, quien, a su vez, es la asunción racial del moro: "En lo que en sentido étnico nos atañe nuestra efectiva ascendencia es árabe, proliferación en la que vino a injertarse el caudaloso aporte inmigratorio, principalmente latino, asimilado en parte hasta el tuétano, por nuestra tierra, nuestro medio y nuestro clima".[40] El portador de esta identidad es el gaucho, vagamente connotado como la clase social del pueblo. Los orígenes nacionales serían míticos, se hundirían en las entrañas telúricas y en las intimidades hematológicas de los gauchos. *Martín Fierro* jugaría como epopeya fundante del gaucho morisco.

También el teólogo tercer-mundista Dussel sostiene la teoría del cuño musulmán de la conquista europea de América. A ello agrega otro elemento ya visto: lo pecaminoso de la empresa. Los españoles que ocuparon América estaban dominados por el espíritu arábigo-musulmán de imperialismo mesiánico, y exterminaron al indio por ignorar lo que cualquier cristiano sabe: que el otro es sagrado y hay que amarlo. La fundación de América conquistada es, pues, un pecado histórico y teológico, que sólo

[39] H. A. Murena: *El pecado original de América*, Sur, Buenos Aires 1954, p. 26.

[40] Carlos Astrada: *El mito gaucho*, Cruz del sur, Buenos Aires, 1964, VIII.

se puede redimir reintegrándose a la unidad hombre-tierra de los orígenes, por medio del mestizaje y la liberación.[41]

Este desfile de escatologías teluristas muestra un trasfondo común: lo argentino como una peculiaridad metafísica, como un ser distinto de otros seres nacionales, concepción típicamente historicista que nos remite a un encuadramiento ideológico mayor, ya anticipado: el historicismo, la fe irracional, pesimista u optimista, en las fuerzas imponderables de la historia, como ideología de base de nuestra burguesía, en sus diversos matices, épocas y sectores.

Alberdi, su primer doctrinario a nivel de filosofía de la historia (antes, en lo económico-político lo habían sido Belgrano y Moreno), es un discípulo indirecto de Savigny, a través del francés Lucas, que inspira su *Fragmento preliminar al estudio del Derecho*. Aborda el derecho como "la ley moral del desarrollo armónico de los seres sociales", y sostiene que "el arte, la filosofía, la industria, no son, como el derecho, sino fases vivas de la sociedad... (subordinadas a las) condiciones del tiempo y del espacio".[42] Se ve la fe en la preeminencia de la ley moral sobre los sucesos de la historia, regida ésta por los principios de una razón universal, antorcha cuyos rayos independientes son las manifestaciones de las culturas nacionales.

Esta fe en la "inteligencia" o "astucia" de la historia es la que alimenta la teoría del primer Sarmiento sobre la supremacía de la civilización atlántica, ciudadana y ribereña, sobre la mediterránea y campesina, y también el explicado darwinismo social del 80. Pero es la misma fe en el triunfo histórico del bien moral que Yrigoyen admite del krausismo español, la fe en la fuerza del ideal y de las potencias morales del ideólogo pequeño-burgués José Ingenieros, y el fatalismo histórico al que acude Perón cuando propone ajustes periféricos a las leyes ineluc-

[41] Enrique Dussel: *América Latina: dependencia y liberación*, García Cambeiros, Buenos Aires, 1973, pp. 193 y ss.

[42] Juan Bautista Alberdi: *Fragmento preliminar al estudio del Derecho*. Hachette, Buenos Aires, 1955, pp. 41 y 51.

tables de la evolución planetaria (de la Nación al Continente y de éste al Universo), concluyendo que siempre lo real es lo único verdadero. Aun la izquierda liberal, puesta a doctrinaria de la historia, admite la operatividad de fuerzas imponderables que vienen de la biología, que llevan al progreso, y que el hombre sólo debe reflejar, hacer conscientes e intencionales, dando el salto cualitativo que lleva de la biología a la historia (así Juan B. Justo en *Teoría y práctica de la historia*).

Finalmente, el historicismo nacionalista es útil a las clases dominantes por plantear la existencia de una entidad trascendente que está por encima de las clases, con lo que se logra enmascarar la existencia misma de clases explotadas por aquéllas y poner la lucha de clases y las tentativas de emancipación del proletariado fuera del espacio nacional, en enemistad con la Nación. Lugones, a quien se vio caracterizar la politización del proletariado como un elemento extranjerizante, también era un historicista irracional, que creía (como lo sostiene en *Las limaduras de Hephaistos*) en el valor mágico del número en la promoción de acontecimientos históricos. Así es que, cada siete siglos, la historia registra sus eventos fundamentales: en los siglos VI, XIII y XX de la era cristiana, por ejemplo.

En cuanto a lo específicamente literario, el telurismo ocupa una mancha temática importante en nuestra producción, a partir de la generación del Centenario. En libros de narraciones, pero, sobre todo, en evocaciones del terruño y en textos de paisajística literaria, se constituye toda una epopeya del lugar, metaforizado, en que las relaciones de producción están mimetizadas en fenómenos naturales, y en que la figura humana misma es una excusa metafórica. La tierra ocupa aquí, fetichizada, el lugar de los vínculos interhumanos organizados en sociedad, enmascara la existencia del trabajo. Comentando a Tolstoi, Thomas Mann ha observado lo ideológico de este sentimiento de exaltación ante el paisaje y la tierra. Sólo el gran propietario rural —Tolstoi, en el caso— puede sentir ese rousseauniano desprecio por la civilización urbana, ese amor

al paisaje, por "la bucólica paz del alma", en suma: sólo un noble, un corazón señoril, puede concebir la tierra como desprovista de connotaciones civilizadas, o sea de relaciones de producción, justamente porque, para él, no es el escenario del trabajo cotidiano, sino el apacible objeto de la fruición privilegiada. [43]

Nuestro telurismo literario cuenta en su haber con libros como *El país de la selva* de Ricardo Rojas, *Tierra mía* de Arturo Capdevila, *El viento blanco* de Juan Carlos Dávalos, *Mis montañas* de Joaquín González y *Entre Ríos mi país* de Alberto Gerchunoff.

Este auge telurista y campanarista coincide con la aparición de la novela del campo, y con el sentimiento de inquietud que los escritores recogen en sus personajes de la clase propietaria, ante el movedizo suelo social de las ciudades, donde la clase obrera empieza a organizarse. En la década del 20, después de las huelgas de Vasena y la Patagonia, esta tendencia dará sus obras maestras.

La vuelta a la tierra es proclamada ya en obras como *¡Al campo!* de Nicolás Granada: la gran familia oligárquica, en lugar del exilio dorado de París, opta por volver a la estancia, lejos de la sofisticación de la ciudad, a regentear directamente sus propiedades, salvando la pureza de la estirpe ante la contaminación gringa, y huyendo del peligro urbano, henchido de vicio y de amenaza moral.

Es el mundo de las novelas de Benito Lynch, con sus tiránicos patroncitos que explotan directamente su estancia, tratando a sus peones peor que a sus animales, por considerarlos menos fieles que éstos. Uno de tales personajes confiesa: "¡Dígame usted si en las ciudades pueden verse estas cosas! ... A mí me revientan las montañas, me revienta el mar, me revienta la muchedumbre, la fiesta, el ruido ... Yo quisiera vivir en donde sólo yo mandara, y en donde hubiese la menor cantidad de gentes que ha-

[43] Thomas Mann: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, Fischer, Frankfurt und Hamburg, 1968, I, 137.

blen u opinen. Por eso es que lo que más me gusta es el campo; el campo y los animales...".[44] Es la incitación de Güiraldes a la gente de su clase, para que se habitúe a las tareas de campo, haciendo una suerte de aprendizaje rústico al lado de sus peones y arrieros (como el Fabio Cáceres de *Don Segundo Sombra*), o abandonando París y las desilusiones del gran mundo, sin renunciar a sus privilegios sociales (como en *Rauchio*), de acuerdo al modelo propuesto por Eça de Queiroz en *La ciudad y las sierras*.

Larreta, por su parte, cuenta, en *Zogoibi*, el desgarramiento de conciencia del estanciero Federico, que se debate entre el amor de la extranjera Zita (enviada por su marido para que lo seduzca y lograr que le venda sus tierras, para explotarlas industrialmente) y la puesterita Lucía, símbolo de la tierra callada y sumisa y de la explotación ganadera de la pampa húmeda, amenazada por las manufacturas.

Esta eclosión del irracionalismo historicista coincide con el alza europea de su última gran formulación sistemática, la filosofía de la historia de Spengler. De la presencia de Spengler y Toynbee en Borges me ocupé en *El juego trascendente*. En el Centenario cobran auge Nietzsche y los tradicionalistas franceses. En la generación posterior influye notoriamente Hermann von Keyserling, vulgarizador de algunas tesis de la llamada "tragedia de la cultura". Mallea y Victoria Ocampo dan crédito largamente al filósofo viajero, que fue invitado de la última a un reconocimiento local.

Simmel y Ortega han acuñado lo de "tragedia de la cultura", es decir lo orgánico y mortal de toda civilización (como diría Valéry), y la pérdida de sustancia de toda cultura que se difunde (que se "tropicaliza", al decir orteguiano), de toda cultura que no se mantiene en poder de élites y círculos cerrados. Como la vida, la cultura se asienta sobre la dominación de ciertos impulsos orgánicos, los cuales suelen aflorar en las épocas de deca-

[44] Benito Lynch: *Los caranchos de la Florida*, Espasa Calpe, Madrid, 1936, p. 217.

dencia, agonía y muerte de los sistemas históricos Es el alma en conflicto con el espíritu, el alma que es lo inferior, pero lo más auténtico y fundamental del hombre, el alma que se alcanza por un descenso a la interioridad. Además, para Keyserling, este dualismo tiene su geopolítica, la división mundial del trabajo fundada en razones climáticas: Europa (templada y boreal) es el espíritu; los trópicos (entre los cuales, la Argentina), son mera alma, tendencia a lo vegetativo. Europa, fatigada, en el límite de existencia de un sistema histórico, se desencanta de la historia del espíritu y mira hacia los abismos (la mística oriental hindú y la católica): se vuelve a lo primitivo por hartazgo de la civilización. Se va hacia el cultivo del interior sí mismo, y a la conformidad religiosa con el mundo, obra de Dios.[45]

La propuesta de Keyserling (adopción de un Logos Espermático en lugar de la Razón Abstracta), es paralela a otras formulaciones irracionalistas de la época, que pretenden dar cuenta de aquello de lo cual la cultura se ha apartado (genéricamente: la vida de los impulsos) para construir sus sistemas históricos. La vuelta a lo imponderable es en Bergson el *élan vital*, en Klages el Eros Cosmogónico, en Semon los sentimientos mnémicos, en Ortega la razón vital. Hará falta llegar al Freud de *El malestar de la cultura* para intentar un enfoque racional del problema: la cultura es necesariamente neurótica porque se basa sobre la represión y sublimación de los instintos humanos, el complejo libidinal, de manera de hacer posible la vida en sociedad y mantener neutralizados los impulsos tanáticos o de muerte, la tendencia a destruir que es la contrapartida de los instintos vitales (así como en el premonitorio Nietzsche lo dionisíaco era la contrafaz de lo apolíneo).[46]

[45] Ver: Herman von Keyserling: *Diario de viaje de un filósofo*, Espasa Calpe, Madrid, 1928; *Europa, análisis espectral de un continente*, Espasa Calpe, Madrid, 1929; *Del sufrimiento a la plenitud*, Sur, Buenos Aires, 1938; *La vida íntima*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1945.

[46] Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse*, Fischer, Hamburg und Frankfurt, 1971, pp. 63 y ss.

Por otra parte, Keyserling, como tantos otros hijos del excedente social de los países imperiales (Huret, Morand, etc.), patentiza la imagen del escritor viajero, del yo incomparable y único que se pasea por el mundo al cual denuncia por lo extraño que le resulta: el mundo no es asunto suyo, él es simplemente un alma que asiste a un espectáculo desde el abismo infranqueable de sus profundidades.

e

"Con mi generación aparece en la Argentina el tipo de escritor profesional. No quiero decir del escritor que vive sólo de las letras, porque este fenómeno es desconocido aquí, salvo entre los autores de teatro, sino del hombre que se dedica principalmente al trabajo literario, que publica libros con regularidad, y que, aunque no intente vivir con sus ganancias de escritor, ni de periodista, trata, por lo menos, de ayudarse con ellas." [47]

"Yo también soñé con describir, a volumen por año, la sociedad argentina de mi tiempo." [48]

Ya se dijo que los intelectuales del Centenario proponen un cambio en cuanto al espacio social que ocupa el escritor como productor, y en cuanto al espacio social expectante dentro del cual produce, o sea su público.

En el siglo XIX, la obra puramente literaria de nuestros escritores es dispersa y escasa. La mezcla de literatura y acción hace que gran parte de la escritura del 80 sea prosa de ocasión, notas de viajes, discursos, artículos periodísticos, intervenciones parlamentarias, proclamas, etc. Esto se ve aún examinando la obra de quienes más han escrito (Sarmiento, Alberdi). Sólo los historiadores se aproximan al modelo del escritor orgánico, un poco por las exigencias de organicidad del género, y otro poco

[47] Gálvez: *Amigos...*, cit., p. 36.
[48] Gálvez: *En el mundo...*, cit., p. 10.

por ser la historia el elemento ideológico fundamental para constituir culturalmente un país, como el fraguado en el 80: se trata de la narración de los orígenes, donde se inscriben, virtualmente, el destino y el carácter. En cuanto al profesionalismo del escritor a nivel económico, debe considerarse prácticamente nulo. Los escritores hombres de acción pertenecían a la clase alta, o vivían de empleos públicos a los que los llevaba su propia práctica social de estamento dirigente nacional.

Sólo con el modernismo (además de las modificaciones en las pautas del lenguaje) se atisba un lugar social específico para el escritor: la canonjía (ser bibliotecario, diplomático, comisionado especial del gobierno, etc.). Pero es la generación del Centenario la que profesionaliza la imagen del escritor a nivel de mercado, o sea como productor de una mercancía de cuya venta tenderá a vivir. Los comienzos son indecisos, se confunden con la condición anterior: el escritor debe como hacerse perdonar su vocación inútil y parasitaria en el seno de una sociedad en rápida expansión, dominada por una ética utilitarista y mundana. Cuando trataba de editar su libro, "el autor novel corría con todos los gastos; y, para conseguir el consabido *pie de imprenta*, debía comprometerse a lo siguiente: cesión del 40 % de las aleatorias ventas al librero de Florida que consintiese en prestarlo, junto con un rincón de la vidriera agobiada de novelas francesas y revistas de modas".[49] El éxito sólo podía pensarse en términos muy relativos: se tiraban de 500 a 1000 ejemplares, cuya venta se alargaba por años. El best seller era casi desconocido (se recuerda alguno aislado, como *Martín Fierro*).

Pero el Centenario ofrece condiciones de consumo muy distintas al siglo anterior: la alfabetización ha cubierto el país, a partir del normalismo de la década del 70, y han ascendido las clases medias, con exigencias culturales, paralelas a sus exigencias políticas, de diverso tono que las tradicionales. Hay

[49] Atilio Chiappori: *Memorias de la vida literaria y artística*, Emecé, Buenos Aires, 1944, p. 15.

un público relativamente mayor y cualitativamente distinto. Los jóvenes del Centenario, aun cuando algunos de ellos fueran de origen oligocrático (Gálvez, Martínez Zuviría, Olivera) asumen la existencia del nuevo público, y participan de sus nuevas necesidades temáticas y expresivas. La novela sale, así, a la calle y se ocupa de ambientes antes marginados: el malevaje (Gálvez: *Historia de arrabal*), la prostitución (Gálvez: *Nacha Regules*), el conventillo (Sicardi: *Libro extraño*), el pueblito de campaña (Payró: *Pago Chico*), la pensión y la casa de citas (Fingerit: *Era Gambetta*), la baja clase media, lindante con el lumpen (Roberto Arlt), el proletario de cuello duro (Mariani: *Cuentos de oficina*).

Casi todos ellos intentan, primariamente, la poesía, lo cual es un signo de interés por el lenguaje, de acentuación de lo literario en la expresión. Otro rasgo de conducta es el nucleamiento: se da, en primer término, a través de las revistas (*Ideas, Mercurio, Revista de América* y, sobre todo, *Nosotros*). Luego, a través de organizaciones profesionales (la Sociedad Argentina de Escritores, el PEN Club, la Academia de Letras). Se institucionaliza el escritor en el presupuesto fiscal, a través de los premios. Los escritores se reúnen a menudo, celebrando acontecimientos puramente literarios, como un viaje, un premio, la aparición de un libro, con cuyo motivo se dan banquetes y se pronuncian discursos. Por su parte, las ocupaciones no puramente literarias del escritor son, por lo menos, vecinas con la literatura: el periodismo, la traducción, la cátedra de materias humanísticas, la burocracia de la cultura.

El modelo de profesionalismo de estos escritores es, evidentemente, el del hombre de letras francés, que trata de reflejar, en la complejidad productiva de su obra, la complejidad productiva de la sociedad a la cual pertenece, y la densa herencia cultural que asume. Obras como las de Gálvez, Lugones y Rojas abordan prácticamente todos los géneros, se erigen en monumentos de la poligrafía. Son escritores que han planeado una vida en función productivo-literaria, que han escrito durante la mayor parte de su

tiempo útil. El único ejemplo marginal quizá sea el de Horacio Quiroga, curiosa variante del telurismo, que huye de la ciudad a la selva, dedicándose a producir una literatura en la que las relaciones sociales están excluidas (cuentos con animales, con solitarios, con antropoides prehistóricos) o reducidas a lo elemental (economías de pequeña subsistencia o la explotación del mensú, cazado como un animal de tiro, y encerrado en las plantaciones donde el producto reconocido de su fuerza de trabajo, el precio de su trabajo, no es pagado con dinero, sino trocado con mercancías). Pero, sobre todo, lo marginal en Quiroga es su encuadramiento laboral, pues vivió de su trabajo de fotógrafo y de carpintero, a la manera del clásico escritor norteamericano, que es ajeno a la tarea intelectual, fuera del hecho mismo de escribir.

El interés por la literatura aumenta, y ella se encarga de autorreflexionarse, ocupándose del escritor como personaje, en los cuentos de Chiappori, en *El mal metafísico* de Gálvez, en *El triunfo de los otros* de Payró, etc.

Es claro que, a pesar de la aparición del best seller (libros de Gálvez y de Martínez Zuviría, luego de Enrique Loncan y Arturo Cancela, entre otros) y de la ocupación del escritor por percibir sus derechos de autor, editándose gregariamente sus libros (con la fundación de la Cooperativa Editorial Buenos Aires), el éxito es también marginal, patrimonio de unos pocos y, paralelamente, se crean numerosas vocaciones que se frustran, obras que caen en el vacío, silencios elocuentes. Riga, el personaje de Gálvez, emblematiza al escritor solitario, abúlico, inútil para otra producción que no sea su literatura, náufrago social en una comunidad utilitaria y fenicia. Muchos de estos escritores terminan en el suicidio, aunque las motivaciones sean múltiples e insondables (la Storni, Lugones, Quiroga, Loncan, Ingenieros); otros, como Emilio Becher, deteriorados por la dipsomanía, o víctimas de la sífilis en estadios incurables (el caso de Ortiz Grognet). Banchs, Fingerit y otros rechazan aristocráticamente el mercado,

dejando de publicar; Filloy regala sus libros a los amigos, prohibiendo su venta.

Con inconsecuencias, tanteos y altibajos propios del subdesarrollo, esta época de nuestras letras condiciona la existencia de una vida literaria organizada que tiende a su reaseguro en el tiempo.

f

Al cuadro precedente se agrega, en las décadas del 20 y el 30, el desarrollo de la generación martinfierrista, posterior a la del Centenario. Las condiciones de consumo literario son las ya cristalizadas por la experiencia del primer profesionalismo. Socialmente, el país asiste a las luchas obreras más violentas e importantes, en las cuales el gobierno popular de Yrigoyen termina jugando un rol represor, a pesar de su actitud conciliadora. La derecha se vuelca hacia proyectos fascistas, alentada por la experiencia de Italia y Portugal. La izquierda identifica sus antiguos sueños socialistas con el triunfo de la revolución rusa. Obviamente, hay condiciones dadas para una nueva respuesta cultural a una realidad cualitativamente distinta.

Así como en el 10 se había asistido al ascenso literario de las clases medias, de la pobre hidalguía provinciana y la pequeña burguesía inmigratoria, el 20 ve aparecer una generación de artistas de extracción francamente proletaria, nucleados, esta vez, por razones expresamente políticas (las simpatías por el socialismo y el anarquismo), en el grupo que se llamará, posteriormente, "de Boedo", y cuyos emblemas visibles son el concurso del diario izquierdista "La montaña", dirigido por Washington Lencinas (1922) y la publicación de la revista "Claridad", tribuna del pensamiento izquierdista (sic), dirigida por José Ingenieros. Ellos son: el chileno Manuel Rojas y Elías Castelnuovo (obreros linotipistas), César Tiempo (repartidor de soda), Roberto Arlt (empleado de gomería), Abel Rodríguez (albañil), Roberto Mariani (empleado de oficina), Leónidas Barletta (empleado en un despacho de Aduana),

Nicolás Olivari (peón de almacén) y el periodista José Gabriel, organizador de la primera huelga de su gremio. El cantante Felipe Romito era albañil; el escultor Agustín Riganelli, ebanista; el actor, director de teatro y dramaturgo Armando Discépolo, peluquero; el pintor Benito Quinquela Martín, carbonero, y el músico de tangos Juan de Dios Filiberto, trabajador callejero.

El proyecto de este nucleamiento es la constitución de una literatura proletaria, tanto por su temática como por el público al que se imagina como destinatario. Con el tiempo, sin embargo, la sociedad burguesa hace lugar para el desclasamiento de estos escritores, absorbidos por ocupaciones que no serán proletarias. Políticamente, la fragmentación de la izquierda en sectas adversarias tendrá su efecto en la dispersión orgánica del grupo. El público obrero no se consolidará, y la literatura con temática proletaria se reducirá a una transcripción de ciertos modelos de la producción en países industrializados, y los viejos maestros de ambientes lumpen, como Hamsun y Gorki. Estos escritores están excluidos de los estudios que siguen. Como elemento adversario, crean un corte ideológico respecto de los autores incluidos.

En oposición a este intento de constituir una literatura con ideología política expresa y un destinatario social definido, el establishment propone, a través del martinfierrismo propiamente dicho, una literatura estetizante, destinada a un público aparentemente sin connotación social, definido por su carácter de amante del arte, preocupada por una radical reforma del gusto, y que supone un ambiente poblado por consumidores eruditos en tendencias literarias. Se trata de la convencionalmente denominada vanguardia, que se nuclea alrededor de revistas como "Martín Fierro" y "Proa", instituciones como Amigos del Arte, y se consolida, a partir de la década del 30, con el funcionamiento de la revista "Sur". Hay una nota común y abstracta a ambos nucleamientos: la agresión al público. Pero, en tanto "Boedo" agrede al público pequeño burgués que lo lee por obligarle a ver realidades sociales transcriptas con tremendismo, aspectos entendidos como desagra-

dables, zonas sociales prohibidas, el martinfierrismo apunta a la remoción del lenguaje tradicional, importando la poesía del ultraísmo español y el surrealismo francés, la pintura cubista, el teatro expresionista, el cine de vanguardia y la música dodecafónica. Los resultados son opuestos en concreción y en ideología: "Boedo", preocupado por problemas sociales concretos, produce obras en que la diferencia específica con los modelos proviene del tratamiento de problemas locales; se continúa la línea de la "novela social" del Centenario, en que el modelo de ultramar es adaptado o hibridado, partiendo de la observación fáctica y naturalista de la "realidad" (el método de la inspección zoliana de Gálvez, la novela como suceso en la realidad social, con la repercusión escandalosa de *La maestra normal*, en 1915). Las narraciones de Arlt, Mariani o Fingerit no pueden asimilarse a los modelos de inspiración, a menudo hibridados con audacia (Arlt: folletín de aventuras más Dostoievski más Gorki más noticias de policía, etcétera). Por el contrario, la literatura de "Martín Fierro", en tanto persiste en la propuesta originaria, tiende a mimetizarse con los modelos, salteando el paso por lo concreto: Girondo puede mimetizarse con Eluard, Cocteau, o Marinetti; Borges, con Chesterton o Kafka; Bianco, con Henry James; Mallea, con Drieu La Rochelle, etc. Es la antigua línea de la estética modernista, el enclave de la cultura de ultramar en el escenario local, pero con abstracción del mismo escenario. Lo que cambia es el sentido ideológico del enclave: entonces era la superestructura cosmopolita de la Argentina unificada y dependiente; ahora se trata de acotar un espacio cultural que no sea tocado por la historia: el espacio de los fenómenos del buen gusto, donde opera el misterioso talento, el espacio verbal de la metáfora, la cultura en que se refugia el hombre culto para defenderse de los negocios políticos; como cultura, carece de toda respuesta práxica ante la realidad. En la década del 30 y primeros años del 40, esta tendencia se acentuará, dada la aparición de un sector de la burguesía que propone una nueva disputa por la hege-

monía del poder (la "burguesía nacional", cuya expresión política será el frente bonapartista de 1945).

Quizá la traducción sea la actitud fundamental de estos intelectuales, así como la misión de "Sur" es definida, tácitamente, como la actualización de novedades de las letras ultramarinas, vividas como parte de una empresa civilizadora. "Sur" ha producido, antes que nada, una excelente pléyade de traductores, desde Borges y Bioy hasta Bianco y Pezzoni. Fuera de ello, como en el comportamiento del salón aristocrático, ingresan en la revista los intelectuales que saltan las barreras de la exclusión y la distinción. Así como "Nosotros" se definía como el órgano de una comunidad profesional, de la intelectualidad por el hecho de ser tal, "Sur" se define como el órgano de un círculo, con normas de selección, tan rigurosas y arbitrarias como suelen serlo los códigos del buen gusto. El Centenario propuso un modelo de intelectual-trabajador de las letras. "Boedo", un modelo de escritor militante político. "Sur" propone el modelo del escritor cortés, concurrente de un salón literario.

Los incisos ideológicos desarrollados por estos escritores son estudiados en los trabajos particulares subsecuentes (como pretendí antes hacerlo con Borges). Remito al lector, también, al análisis de Jorge B. Rivera sobre el mismo núcleo.[50] Pero, insisto, la estructura fundante de la cultura de "Sur" es el salón literario presidido por las grandes damas del preciosismo, herederas de las reinas-escritoras de Navarra y de la "callejuela" que corría junto al lecho de madame de Rambouillet. Louise de Vilmorin ha escrito al respecto, y a propósito, también, de la existencia de salones regidos por mujeres como réplica de la exclusión femenina de las Academias de Letras: "El salón literario es el lote heredado por las mujeres, y sólo por ellas, y aun sólo por aquellas que reúnen su gusto natural por las cosas del espíritu y el don de atraer por medio del espíritu. Su

[50] Jorge B. Rivera, *Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40*, en *Nueva novela latinoamericana*, Paidós Buenos Aires, 1972, tomo 2 (compilación de Jorge Lafforgue).

rol es siempre sincero Más allá de las cualidades que hacen a las más encantadoras dueñas de casa, este rol exige discernimiento y curiosidad. Estas mujeres viven una eterna primavera de signos interrogativos; todo nombre nuevo las atrae y reconocen a la sospecha el mérito de ocultar, a veces, una flor nueva cuya eclosión vigilan. La curiosidad las empuja y el discernimiento las aconseja. En la variedad de los espíritus que, en sus casas, vienen a buscar el renombre, ellas eligen a quienes lo encontrarán. Pero, sea cual fuere su genio adivinatorio, no excluye la vanidad, y tratarán de que brille lo que brilla ante sus ojos".[51]

La tradición del hombre de letras exornado con la imagen de personaje del gran mundo empieza con el auge del profesionalismo: aun cuando se trate de figuras desconocidas por la mayor parte de la gente (en su tiempo, era infrecuente que alguien desprevenido reconociera en la calle a un escritor famoso o, por lo menos, expectable, como hoy cualquiera reconoce a Borges, Bioy o Mujica Láinez, gracias a los oficios de la industria cultural), los escritores protagónicos empiezan a diferenciar su imagen de las demás imágenes ciudadanas. En general, se impone, hacia el Centenario, un tipo de hombre sobrio y formal, trajeado como un funcionario de jerarquía, que difícilmente es sorprendido por el fotógrafo en actitudes íntimas o familiares El escritor del Centenario tiende a ubicarse en una sempiterna cátedra, adecuada a la función virtual que se atribuye a sí mismo: la supervisión y regeneración ética de la argentinidad. La premuseificación de su hábitat (o sea: el cuidar de su casa como de un proyecto de museo) da como resultados las casas neo-coloniales de Larreta y Rojas, expresión de la estética hispanizante y revivalista de los hidalgos pobres, la casa corbuseriana de Victoria Ocampo en Barrio-Parque, sus chalets de Beccar y Mar del Plata (*Villa Ocampo* y *Villa Victoria*), y la casa serrana

[51] Louise de Vilmorin: *Salons littéraires*, en: ***Almanach des lettres***, Flore et Gazette des lettres, París, **1949**, p. 176.

de Mujica Láinez en Cruz Chica *(El Paraíso)*. En general, se trata de manifestaciones de aristocratismo, de altivo aislamiento, tipo cuarto de meditación o torre de marfil, muy en la línea del individualismo romántico que Goethe adoctrina al proclamar la "edad de la renuncia". El espacio del escritor que juega a ser el del alma, y no el del mundo.

El peronismo, con su irrupción traumática en ciertos cotos más o menos cerrados de la alta sociedad y sus aledaños culturales, pone en cuestión este aristocratismo y agrupa a la gente culta en su contra (en términos generales). La así llamada revolución libertadora premia esta constancia antiperonista con cargos decorativos: Mallea es embajador ante la UNESCO; Mujica Láinez, Director de Relaciones Culturales; Borges, director de la Biblioteca Nacional; Victoria Ocampo, vocal del Fondo de las Artes (sus candidaturas a embajadora en la India y académica de Letras se frustraron por su condición de mujer). Pero el deterioro más evidente de este aislamiento aristocrático lo ha producido la industria cultural, convirtiendo a los escritores de éxito en vedettes de la televisión y sacralizando su vida cotidiana como si fueran estrellas del espectáculo (en realidad lo son del mercado, fabrican una mercancía que "se vende bien"). Y así como el negocio del show y de la publicidad incorpora nombres de la vieja oligarquía (Ignacio Anzoátegui, Elena Uriburu, Laura Ocampo Leloir, Mariquena de Ayerza, María Larreta, Elena Mignaquy, Teresita Anchorena de Santamarina, Agustín Pereyra Lucena, etc.), algunos escritores de suceso son apropiados por la televisión y las revistas ilustradas: Silvina Bullrich aparece en las propagandas de Amodil Vita (ver *La Opinión* del 11-IV-1972), Mujica Láinez filma un corto de publicidad sobre el mate —que jamás consume—, el semanario amarillo *Así* dedica buena parte de su edición del 1-IX-1970 al divorcio de Borges, Manuel Puig es minuciosamente interrogado sobre su vida privada en *Señoras y señores* de octubre de 1969, y Bioy Casares aparece en la tapa de *Gente* del 31-IV-1974, como uno de los "personajes del 73", junto a la heteróclita clientela del Olimpo de la industria

cultural: Mirtha Legrand, el boxeador Monzón, el futbolista Trobbiani, el senador de la Rúa, el funcionario Vásquez, etc.

La cortesía del gran salón, alivianada por el clima festival que trae al mundo literario el martinfierrismo en la década del 20 (intenté mostrarlo en *El juego trascendente*), impregna la vida literaria del establishment, imponiendo ciertas reglas del juego que permiten cubrir las diferencias de clase con el mítico manto del talento, el buen gusto y el esteticismo. Y así como la conversación *salonnarde* mantiene la cohesión de la concurrencia gracias al respeto por ciertas convenciones coloquiales, gestuales, vestimentiarias, etc., el mundo literario de *Sur* también pone en vigencia una estética lúdica y de buenas maneras, que agrupa a individuos de la clase alta en ejercicio del poder económico, a hidalgos pobres y hasta a representantes de las clases medias y la pequeña burguesía (los casos de Murena y Cortázar, por ejemplo).

Todo ello se explica si se examina, aun rápidamente, la utilidad ideológica de las reglas corteses a través de la historia, desde la *cortesía* de las nobilidades anteriores a las revoluciones burguesas, hasta la *urbanidad* o *civilidad* de la era capitalista industrial, cuyos modelos subyacentes son, respectivamente, la vida cerrada y exclusiva de la corte o la vida notoria y pública de la ciudad *(urbe, cives)*. Por su parte, otro término utilizado con sinonimia de los anteriores —la palabra *etiqueta*— también denuncia la función directamente ideológica de esta disciplina: etiquetar es atribuir roles sociales, organizar las expectativas de grupo respecto de la conducta de un individuo (convertirlo en sujeto), circunscribir el espacio social que debe ocupar según las necesidades de cohesión de dicho grupo. El término francés *politesse* también apunta a esta finalidad cohesiva, pues viene de *polir* (pulir), o sea que implica la función de pulimentar, de limar diferencias, de acomodar lo distinto en lo homogéneo.

Hay toda una sub-literatura dedicada a explicitar los códigos que rigen las así llamadas "buenas maneras". Y ello es tal por la subyacente función

moral que tiene la cortesía visible cuando se dice, justamente, que estas maneras son "buenas". Lo cual remite a una valoración ética), por ser una de las vertientes ideológicas fundamentales, que encauzan los impulsos y proveen de representaciones permitidas a la vida cotidiana del sujeto. Al recortar las posibilidades del gesto, del lenguaje, del vestido, hasta de la agresividad física (reglando el ejercicio del duelo, ese resto de la eticidad feudal, enclavado en la sociedad burguesa), al ordenar el ejercicio de los instintos primordiales (el sexo, el hambre, la protección del medio por vía del vestido), la cortesía inficiona la moralidad, internaliza las prohibiciones por medio de un código de permisiones que las disfrazan, estatuyen una ética que termina por ser necesaria (lo que es correcto: *ce qu'il faut*, o sea lo que hace falta). Axialmente, la cortesía provee al grupo de los sujetos que, precisamente, le hacen falta.

Los doctrinarios del duelo ya vieron claramente la ligazón entre cortesía y ética: "La palabra *gentilhombre* indica, ante todo, la *honestidad*. Sin honestidad no existe, no puede existir el gentilhombre. De la misma manera que la palabra *honor*, así *gentilhombre* tiene su origen en la tiniebla y se pierde en la oscuridad, porque nada puede determinar el punto en que el hombre honesto empieza a ser gentilhombre, ni cuando termina de serlo... Hoy, los gentileshombres de raza se han fusionado con los de origen plebeyo; y de esta fusión ha surgido el axioma: que todas las personas que gozan por sus méritos de la pública estimación en cuanto a honestidad y rectitud, son gestileshombres".[52] Voltaire, en el límite entre la era nobiliaria y la era burguesa, escribe, por su parte: "La cortesía es al espíritu lo que la gracia al rostro; es la dulce imagen de la bondad del corazón, y es la bondad lo que se ama".[53]

Aquellos manuales de buenas maneras suplen,

[52] Iacopo Gelli: *Manuale del duellante*, Fratelli Dumolard, Milano, 1894, pp. 5 y 6.

[53] Cit. por Charles Künstler: *La vie quotidienne sous Louis XV*, Hachette, París, 1961, p. 10.

entre las capas pobres de la burguesía, la función que, en las capas superiores, cumplen la institutriz o el profesor de conversación.[54] Son como la descripción del comportamiento que, entre los señores de estirpe, manifiesta la existencia de una suerte de elegancia o gentileza naturales, que se hereda y se fija genéticamente conservando la pureza de la sangre. Es el "atavío del ánima", como Boscán traduce de Castiglione,[55] las virtudes que "son de Dios concedidas a los hombres, y no se aprenden, sino que son naturales".[56] El mismo instructor de cortesía previene contra el peligro de querer afectar esta nobleza innata (esa mala copia de los aires de la alta burguesía por individuos de clases inferiores, que en la Argentina llamamos "tilinguería"). "Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo, de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubre el arte y se muestre que, todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin haberlo pensado . . . la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte."[57] En el paralelo mundo de las buenas maneras literarias, el don de gentes es el escatológico talento, que también se pone de manifiesto sin querer. Los escritores del 80, indudablemente hombres de la clase dirigente, escribían como hablaban, su escritura era el registro de su conversación de *clubmen* ociosos y ricos. El escritor de buen tono también suele frecuentar este aire coloquial (Victoria Ocampo), o sorprender con un vocabulario de prendido de lo vulgar, asimilado al desconcierto snob [illegible], pero nunca recurriendo al trasluciendo esfuerzo o pena, afectaciones propias de los tilingos de las letras, como Lugones, Mallea o Murena.

[54] Ver el artículo: *Urbanidad. Un arte que no conviene olvidar*, en la revista de *La Nación*, 29-VII-1973, pp. 18/9.

[55] Baltasar Castiglione: *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, Espasa Calpe, Buenos Aires-Méjico, 1946, p. 186.

[56] Idem, p. 188.

[57] Idem, pp. 46/7

Un trasfondo coloquial de la buena literatura, un cierto desgarbo en el escribir que, como toda escritura literaria, es preparado, remite nuevamente al mundo de las buenas maneras, en que la conversación es puesta en el centro de la cultura (la gloria, esa conversación de sobre-mesa, decía Flaubert): "la conversación es el alma y alimento de toda sociedad".[58] Naturalmente que no se trata de la conversación-disputa de Platón con sus discípulos, a través de "Sócrates", ni de disputaciones medievales sobre la verdad de las Escrituras. Por el contrario, se trata de la conversación ideológica, de la charla-cemento-social, que cohesiona al grupo, que identifica al sujeto como correcto miembro de ese grupo, al revelar él, en su conversación, que pertenece al mundo normativo en que se inscribe su grupo. La conversación está censurada, circunscripta de antemano, para no caer en el ocio mal empleado, en el tiempo libre del rico no instruido en cortesía (el *guarango* argentino). "Es sabido hasta de las monjas que ni en mesa ni en fiesta ha de contarse historia funesta, ni hacerse mención o recuerdos de enfermedades, muertos, ni de pestes, o de cualquiera materia dolorosa; sino que, antes bien, si por acaso se hacen tales recuerdos, débese con manera dulce e ingeniosa cambiar la conversación y presentar otro asunto más alegre y conveniente", dice Savary en su *Viaje a Grecia*.[59] "Si la conversación recae sobre las obras de contemporáneos, los juicios se han de dar con mucha reserva... Hablar de ideas políticas y religiosas o discutir con acaloramiento, es de mal gusto siempre."[60]

Los escritores tratados en los estudios subsecuentes están tipificados como personajes representativos de un imaginario salón literario, en el cual sus libros juegan el rol del texto conversado. Estos escritores ponen en funcionamiento un *background*

[58] Manuel Antonio Carreño: *Nuevo manual de urbanidad y buenas maneras*, Appleton, Nueva York, 1897, p. 137.

[59] Cit. por Manuel Díez de Bonilla: *Código completo de urbanidad y buenas maneras*, Rosa y Bouret, París, 1863, pp. 106/7.

[60] Marquesa de l'Isle: *La vida social*, Marcelino Bordoy, editor, Buenos Aires, s/f., p. 105.

ideológico que se registra en la historia literaria de la que pretendí dar un cuadro generacional antecedente en esta introducción, y que remite al encuadramiento general de toda la sociedad histórica argentina, tema que no es el de este trabajo. Mi intento apunta a una lectura científica de esta producción literaria, cuyos presupuestos metodológicos y epistemológicos serán materia de algún libro futuro, pero que, según pretendo, se implican en mi propio discurso crítico. Doy por supuesta la imposibilidad radical de una total objetividad científica, tratándose de una investigación social en una sociedad de clases. Cada clase se representa la sociedad como un objeto distinto, en función del propio proyecto clasista. Cada ideología tiene su óptica y de ahí la imposibilidad actual de constituir un saber científico social que ignore, a priori, su esencial necesidad de ser, en buena medida, saber ideológico. Si ni las propias matemáticas se han podido librar de postulados y axiomas, ni la física, de procedimientos forzosamente epocales de verificación, menos aún las ciencias sociales se pueden librar de representaciones ideológicas. El átomo en sí mismo puede ser indiferente a la clase a la cual pertenezca el investigador del átomo. La sociedad nunca es indiferente a la clase social a la que pertenece el "sociólogo" (uso con pinzas esta mala palabra). No se trata de un simple dato; es ello y, además, y nada menos, el objeto de su práctica cotidiana como sujeto de una determinada clase. Es así que mi discurso —"de burlas y de seso", como diría el clásico— no pretende exceder —a pesar de su orientación intencionalmente científica, racional, verificable, objetivizante— el tradicional marco del ensayo, que es, al fin de cuentas, como todos sabemos, un género literario. Si la ciencia social tiene que hablar ideológicamente de la ideología, bien puedo yo hablar literariamente de la literatura, manejando para mi estudio el modelo del libro de viajes: un itinerario por el reino de la cortesía, dentro del imperio de las buenas maneras.

Buenos Aires, enero 1972-julio 1974.

EL HIDALGO POBRE

"En mi vida no hice tal vez más que establecer falsos puentes o que no establecer ninguno. Tal vez todo mi vocabulario fue diferente al que se necesitaba. Tal vez algunas almas se retiraron dejándome seguir hablando en mi exceso y peroración." (III, 146).

"La mundanidad es el ejercicio delicioso y criminal de la palabra por sí sola. El mundano es el que miente cuando habla y sólo habla cuando miente. El mundano es el que miente con la verdad... Hasta el menor acto que provenga de él estará envuelto en el pérfido velo verbal del disimulo." (XV, 270).

1

El gran proyecto civilizador de la oligarquía culmina en 1910 y sufre su primer encontronazo interno en 1916, cuando la clase alta debe perder la hegemonía absoluta del poder y compartirlo con la clase media que se estructura, políticamente, en el radicalismo. A su vez, ésta, en el ejercicio del poder dentro de los mecanismos liberales establecidos previamente, demuestra estar penetrada por las pautas culturales de su antecesora, la cual, de alguna manera, la ha engendrado y le ha dispuesto tareas ocupacionales: las pequeñas profesiones, la explotación del comercio minorista, la enseñanza, la administración, etc. Poco a poco, la universidad y la diplomacia, reductos tradicionales del patriciado, lo mismo que la justicia, irán cediendo lugares a los funcionarios del medio pelo.

Esta coparticipación del poder, esta intermediación de niveles sociales distintos dentro de un sistema homogeneo, tiene también una respuesta cultural intermedia. Los intelectuales de la clase media ascienden al primer plano y, desde la altura de la aristocracia, descienden los hidalgos pobres. Son los que no disponen del ejercicio efectivo de la gran riqueza que tiene la oligarquía propiamente dicha, pero que están asimilados, si no a sus estructuras, al menos a su superestructura. Diseminada en las instituciones del país como cultura nacional, la cultura de la oligarquía funciona independientemente de su base económico-social (la clase, sus propiedades, sus actividades productivas, sus privilegios jurídicos, etc.) y es ejercida por los intelectuales del medio pelo asimilado a la aristocracia, que juegan a ser aristócratas ellos mismos, a nivel, si no ya de clase social, al menos de estamento. Actúan en el plano del como-si oligárquico, poniendo el acento en el aristocratismo de las maneras y los módulos del pensamiento, para compensar la efectiva ausencia de un ejercicio del poder y de la riqueza reales.

La eclosión de estas figuras de hidalgos pobres coincide con el agotamiento de la economía exportadora, la crisis del puerto provocada por la guerra, la decadencia de la inmigración masiva de europeos, la aparición conflictiva de la clase obrera, la primera revolución socialista del mundo y la toma del gobierno por Yrigoyen. Esta era de desgaste y conflicto de la civilización oligárquica conoce un respiro con Alvear, su acuerdo transitorio, un nuevo apogeo de la exportación agropecuaria con el crecimiento de la demanda europea posterior a la guerra y la restauración de la conversión de la moneda y su respaldo en oro por el Estado. Pero después, acentuada por factores internos e internacionales, la crisis incontenible hará su estallido de fractura en 1930.

Esta floración de los hidalgos pobres de cultura mixta (mesocracia y aristocracia) pero asimilados estamentalmente a la oligarquía, se da en los años del alvearismo, participando, a la vez, del goce de la abundancia y su fiesta despreocupada, y de la pre-

paración para la nueva heroica, aristocratizante, fascistoide que el primer hidalgo pobre de renombre, Leopoldo Lugones, denomina "la era de la espada". Cuanto hemos dicho justifica que el *corpus* ideológico de la vieja cultura fatalista, racista, telurista, irracionalista, etc., del positivismo primitivo, vaya pasando a las manos de los nuevos ideólogos, hidalgos y pobres. Borges, Martínez Estrada y Mallea no son hombres de la oligarquía, pero sí discípulos de sus principios ideológicos.

En Mallea se dan en pureza y en alto grado los elementos constitucionales del hidalgo pobre provinciano. Descendiente de una de las familias más antiguas del país, ya mencionada por Sarmiento en sus *Recuerdos de provincia*, sus orígenes familiares recogen el prestigio fabulesco del fundador. Así como en el comienzo de los grandes pueblos hay siempre un héroe legendario que, abandonando el país de la leyenda, desciende al suelo de la historia y funda la nacionalidad con heroica ceremonia, estableciendo la radical pureza de la raza, los Mallea han estado en la fundación de la Argentina hispánica, estableciendo a qué sangre le corresponde reivindicar la condición intransferible de patricios. Nace en el seno de una familia de clase media rica de provincia, gobernada por un médico radical de Bahía Blanca, y su educación tiene algunos rasgos aristocráticos (primaria en colegio inglés, viaje prematuro a Europa). El padre lo destina a la típica profesión de la clase media, la abogacía, y viene a Buenos Aires al romper la década del 20, en vísperas de los años locos del alvearismo. Nunca terminará su carrera y pasará su abulia de hidalgo provinciano, sus éxitos galantes y su primer libro de cuentos (*Cuentos para una inglesa desesperada*, 1926) por el escenario del martinfierrismo.

Su silencio literario dura casi una década, en la cual le ocurren sucesos capitales: la *Revista de América*, que dirige con Luis Saslavsky y Carlos Alberto Erro, el ingreso en *La Nación* —de cuyos sueldos vivirá—, el encuentro con Victoria Ocampo, la fundación de *Sur*, el viaje de rigor a Europa, ya más duro aunque juvenil, en pleno auge de Mussolini

Al retomar la producción édita, el otrora frívolo, elegante y divertido martinfierrista, ha cambiado diametralmente de tono, en consonancia con las alteraciones del paisaje histórico circundante. La oligarquía ha recuperado el poder, pero ya no ofrece la homogeneidad de sus antiguos estamentos, esos elencos gubernativos de grandes señores, reunidos en las antesalas de la embajada inglesa y en la intimidad de los directorios de las grandes sociedades anónimas y de sus estudios jurídicos patrocinantes. La vieja guardia oligárquica se ve, ahora, mechada de intrusos, aliados por necesidad. Junto a los grandes hidalgos del patriciado que Mallea aprendió a reverenciar en su infancia, porque eran amigos y cofrades masónicos de sus adversarios políticos, se ven ahora a militares, esos profesionales que son todos parientes pobres o gentuza del medio pelo, y los venales caudillos del populismo oligárquico, con sus contactos maffiosos y marginales. La *marcia su Buenos Aires* es presidida por Uriburu, un general de familia bien, pero cuyos sueldos aparecen embargados por deudas de juego, y junto a los Carcano y Saavedra Lamas, actúan en los gabinetes y cargos municipales, los Groppo, los Culaciati y los Barceló. Los negociados internos y las componendas usurarias con el capital inglés se hipertrofian. Acabaron los tiempos en que Victorino de la Plaza se encargaba de poner en libertad al anarquista Mandrini, que había tratado de matarlo, y la policía de la década infame castiga a los presos políticos con salvajes torturas.

La primera preocupación de Mallea apunta a reaccionar contra la degradación nacional, así, abstracta y genéricamente definida. El esquema de esta degradación es, en la versión malleana, simple: el país ha sido fundado por la raíz hispánica y ésta ha condicionado el desarrollo con aporte inmigratorio, hacia fines del 800. Después, una era de mediocridad y de decadencia ha sucedido a la grandeza inicial. "El extravío de nuestro pueblo es joven, tiene los años de este siglo, poco más de treinta y tantos. He visto inmigrantes de antes e inmigrantes de después; en ellos puede estudiarse, como en las

turbaciones profundas de un semblante, la historia de la decadencia como patria." (I, 18) "He visto a extranjeros llegados a nuestro país cuando todavía estaban vivas las voces de nuestras inteligencias mayores, y para esos hombres lo argentino era un estado de religiosidad." (I, 18) "Años más tarde... no encontré en mis compañeros argentinos una determinación comparable a la de aquellos recién llegados... (con ellos) se revelaba el designio de hacer un país." (I, 28) Los profesores argentinos de la Facultad le parecen "indolentes que enseñaban indolentemente" (I, 29). "...ya avanzado el siglo, esa marcha se descompone en su motor original, en su ánimo... y sólo queda en los caminos públicos un caminar de anodinos, aunque serios y solemnes, administradores" (IV, 48). La ciudad que construyen estos inmigrantes de la segunda generación, irrespetuosos de la raíz patricia hispánica, le produce esta reflexión: "...uno se siente extranjero, nómade sin redención, frente a lo que de sus dueños reflejan esas tristes arquitecturas" (IV, 61). "En su origen había gloria y su perímetro primitivo y colonial, antes del advenimiento de la horda extranjera, era glorioso, sobrio y digno como el rostro de la joven historia del país". (IV, 395). "Tenía el aire de una gran ciudad construida por inmigrantes torpes sobrevenidos a la riqueza y al poder. Sólo lo que provenía de antes, lo construido según el espíritu de otra época argentina, conservaba en la masa confusa su distribución y su raza." (IV, 486).

En el comienzo era la leyenda y el héroe: "Veníamos de una historia de grandeza y caballería magna" (V, 27). Pero, luego "lo que ha ganado terreno en la anatomía de la nación... es la moral del inmigrante... Urgente es que la nación sacuda de su cuerpo la moral del inmigrante... y comience a vivir de nuevo desde su primera peculiaridad" (V, 72). Naturalmente, el epicentro de irradiación de la ética inmigratoria es Buenos Aires, el puerto, primer responsable de "la propagación de un tipo de vida que nos viene de la cabeza, de la desnaturalización metropolitana" (V, 112). La consecuencia de la degradación no es sólo de alcance nacional:

"Hemos dejado declinar estólidamente nuestra influencia en América" (V, 151). Los síntomas caracterológicos de la degradación: "Somos fuertes en lo que hacemos y débiles en lo que somos" (V, 159), o sea que la debilidad es íntima, anímica, ajena a la existencia.

Quizá la decadencia del espíritu de aristocracia, así, en general (la aristocracia de la raza sería una de sus expresiones específicas) sea mundial: "...el asunto que escogió fue la decadencia del sentido de aristocracia, declinación que le parecía observar, de mil modos alarmantes, en la capital, en el país, en el mundo" (VI, 56).

La inmigración es fustigada una y otra vez por la férula malleana: "...la anarquía de los grandes aluviones extraños, beocios" (IX, 113). "...cúmulo de miserables generaciones arribadas de regiones extrañas a la comodidad y a la ambición, a la adulteración de lo honorable" (X, 28).

La única reacción aparente contra la corrupción son las elecciones de 1916, que llevan a Yrigoyen al poder. Pero no se trata de una reacción histórica, sino moral: "Sobrevino un estado de pureza cívica. Y una gran seriedad de conciencia culminó en 1916 con el advenimiento de un gobierno austero y popular... era una gran necesidad civil de decencia contra muchos años de explotación y de fraude" (XI, 11).

A las grandes creaciones patricias, hechas para la eternidad, como los fetiches de la tribu ("...la vieja casa de Mitre —en la que cada día un pedazo de pared gruñe de eternidad al ceder su sitio al bisoño cemento", XI, 131), se oponen las míseras creaciones de la plebecía inmigratoria, "lo plebeyo, aun en las formas en que por su modo de estar engastado en la masa, se parece más a lo popular, como verbigracia el tango... por cuanto hay de menos genuinamente argentino" (XI, 137). Hasta ha sido alterado "el dejo nativo, último decoro de nuestro lenguaje, cada vez más empobrecido de distinción y acento propio debido al desastre del craso forasterismo invasor" (XI, 141). Como se ve, el

aristocrático hidalgo pobre se rebela contra las creaciones culturales del lumpen, asimiladas y desarrolladas por las clases medias —tango y lunfardo—, asumiendo la defensa de lo nativo, y cae en absurdo, ya que lo nativo no sería lo español, sino lo aborigen, lo indígena, y nadie imagina a los Mallea hablando el guaraní o el quechua. Cuando se busca lo nacional en lo racial-radical se resbala por este tipo de mortales pendientes, como lo prueban las investigaciones indigenistas de Ricardo Rojas o las hispanizantes del "virrey" Goyeneche.

Así formulada la estructura de la degradación, es fácil, en sentido contrario, deducir, o intuir, la fórmula de la regeneración. La Argentina ha salido de madre por el aluvión inmigratorio de segundo grado, y ha de volver a lo mejor de sí, retornando al estado anterior. La historia cuenta poco, aunque pase una vez sola, en el sentido del tiempo lineal e irreversible, ya que el gran problema nacional no es histórico, sino anímico. "Algún día, se abrirá paso la verdad... ése sería el primer día de gloria para la juventud de esta tierra a la que un negro período aluvial había traído retroceso y desmedro" (IV, 35/6). Se trata de volver al alma, rejuvenecer como en los ciclos recurrentes de la vida estacional de la naturaleza, de manera "católica y emocional" (XI, 195). He allí la esencia del mundo sudamericano. El pueblo real, no el político (sic), o sea el pueblo a nivel del alma intocada por la historia, puede así jugarse, como antes por Yrigoyen, por el *putsch* de 1930 ("restauración de una salud en peligro", XI, 202), de la misma manera que lo había hecho, catorce años antes, por el triunfo de la decencia (idem). La fórmula es simple: "Ir al origen. Empezar por saber todo lo que los demás han erigido para hacer tabla rasa: anularlo y empezar de nuevo" (XIII, 225). El camino de la salvación es planteado por Mallea, de tal forma, como un camino de regresión, lo que técnicamente se puede llamar un proyecto reaccionario (tender a un orden social cuyo modelo está en el pasado).

2

Hasta aquí está clara la formulación abstracta. Pero como todo fenómeno de lenguaje, aun excesivo, la escritura de Mallea está en la historia, y sus entretelas, sus sub-textos, sus dichos inconscientes, responden, de alguna manera, a la estructura clasista de la sociedad en que vive.

Chaves, relato publicado en 1953, durante el auge del peronismo, es la respuesta oscura que la cultura del hidalgo pobre educado por la oligarquía formula al fenómeno del ascenso proletario.

Chaves ha sido un pequeño burgués, hijo de un comerciante. La degradación económica lo ha obligado a descender a menesteres proletarios y trabaja en un aserradero. Rencoroso ante su situación actual, anula los largos discursos que intercambiaba con su mujer, en la intimidad de la casa matrimonial, para callarse ante sus nuevos compañeros de tarea. Su mutismo es absoluto. Es señoril y ama contemplar el paisaje, pero no cambia una sola palabra con los obreros. Aun en el nivel de trabajo en que vive, está distante de todos, carece de solidaridad de clase, es un no-incluido, un no-perteneciente. Cuando sus compañeros le exigen ser explícito, sabemos que ha decidido callar para siempre. Su elocuencia es muda, impotente. Es un misántropo que, no pudiendo evitar la igualación real, se desclasa por el silencio. A la vez que articular el rechazo de Mallea por la concreta presencia del proletariado (atención que ya no es el vagoroso "pueblo" a que se refiere tantas veces, retóricamente), Chaves actúa su falta de respuesta ante la historia subsiguiente del país. Como su autor, nada le queda por decir ante lo que está ocurriendo.

3

La Argentina se ha corrompido a nivel de la historia, de lo político, de lo social. Ha permanecido pura a nivel de lo anímico, de lo moral, lo telúrico. Esta dicotomía recurre constantemente en las obras

de Mallea que abordan una pretendida crítica de la historicidad nacional. Aquélla es la Argentina visible, blanca, inauténtica, la púrpura. Esta, la invisible, colorida, auténtica, el sayal.

Otras antinomias desarrollan estas que quedan esbozadas. Invariablamente, se trata de categorías del alma, de dicotomías en cuanto a actitudes morales.

a) Medio-fin: "Yo estaba ahí, angustiado, sin *fines*, en mi ciudad, sin lindar con nada sino con los terribles *medios* que son los que tienen vigencia en la vida de los argentinos" (I, 52). "¡Los medios! O sea la falta de visión del todo, esto es, del principio... El error de creer que puede haber vida por *representación*, vida representada en lugar de vida vivida" (I, 52). "...los hombres-medio, esos que no pueden abandonar la cárcel del querer llegar sin trascenderse, la cárcel del fin que se queda en medio" (I, 65). "Esas almas mostraban sólo estar atadas a la infinita desgracia biológica, a su accidental destino de matar o ser muertas, de sucumbir o perdurar, y a las iras o gozos propios de semejantes suertes" (IV, 81).

b) Apariencia-realidad: "Ha substituido un vivir por un representar, sus sedicentes ideas son muchas y su creencia ninguna" (I, 60). "Apariencia, gesto, intrínseca barbarie" (I, 62). "El sayal es lo que está cerca de la piel y la piel es lo que está cerca de la sangre" (IV, 42). "Esta escoria aderezada, vestida de grandeza, disfrazada de solemnidad, e impura y mediocre por dentro" (IV, 487).

c) Blancura-colorido: el argentino visible se expresa en un idioma blanco (I, 67).

ch) Apatía-entusiasmo: a los argentinos visibles "no los visita en ningún caso esa necesidad de contradicción con uno mismo, de negación de sí, de duda activa, de rudo conflicto, de hostilidad agria y dramática frente a la circunstancia que se vive" (I, 81). En ellos se nota "una general inercia del espíritu; un abandono cada día más grande a la comodidad; una invasora concepción de lo mostrenco, lo vistoso y lo burgués... una entrega tenaz de

la cosa de gobierno a la mediocridad más cantante, al grueso *medio pelo*, una negligencia total de los valores heroicos y puros del individuo" (IX, 28/9).

d) Ausencia-presencia de arte: le preocupa "la sordera de nuestra tierra frente a las cosas del espíritu... un país donde no se producen de modo natural expresiones de arte tiene que ser un país que no se vive... Que vive más quien más vive con el cuerpo, es un prejuicio que urge dejar a los *facchini*" (IV, 163).

e) Ligereza-gravedad: "La fábrica de la universidad comenzó a producir un tipo argentino nefasto que se caracteriza por su sesuda y empacada ligereza" (V, 45).

f) Nacionalismo-extranjería: "Tuvimos de todo en el corazón de nuestra casa: teatros extranjeros, modos extranjeros y cosas que se parecían a lo mejor de lo extranjero... Una insolente fatuidad fue apoderándose de la cara del pueblo de la capital. Hicimos de todo una cuestión de actitud, de postura, de manera, hasta de indumentaria" (V, 48).

Superficial, solemne, vacuo, frívolo, inauténtico, el argentino visible, o sea el que ha renegado de las hispánicas raíces del patriciado, ha caído, casualmente, en la falta de capacidad histórica que Mallea encuentra su mejor signo de salud moral en el otro, el argentino invisible, el que se recluye en su "bahía de silencio" interior, en el huerto concluso de su alma. La dicotomía se ha vuelto embrollada y contradictoria, demuestra su falsedad. Mallea encuentra defectuoso acaso lo que es su rasgo primordial: el confundir categorías éticas con categorías históricas, y el oponerse, por bastardas, a todas las formas de creación realmente históricas que tenemos los argentinos. Se muestra como lo que es: aliado de la ideología conquistadora, que quiere pueblos sumisos, sin pretensión de historia.

Veamos, si no, cómo pretende describir al argentino esencial y auténtico.

a) Como descripción fenomenológica, Mallea intenta ordenar una serie de caracteres vagos y poco concluyentes. El argentino invisible es silencioso,

alegre, activo, hospitalario, pródigo, amigo de los astros, las plantas, el sol, la lluvia y la intemperie, pronto a la amistad, difícil a la discordia, morigerado, solitario; gusta de exaltar severamente la vida; vive sin perder pie en la tierra; tiene el coraje del hombre fuerte ante una oposición primaria y desencadenada de la naturaleza; tiene cierta forma mística y heroica; es auténtico (I, 76/81). En general, parece que ha tenido como modelo presente al trabajador del campo, en quien admira el "candor del hombre trabado en diálogo con los elementos" (I, 140). La dignidad del argentino es quieta (IX, 175). Como se ve, ciertos caracteres (el reposo, la aceptación del medio natural, la impavidez), son idénticos a los del argentino visible, al menos como rasgos actuantes.

A su vez, cuando la descripción es algo judicativa, se advierte que ha tomado otro modelo. Ya no es el del campesino obediente a su condición, que trabaja quietamente, sino la del gran señor internacional, la figura eterna del aristócrata que reprime sus impulsos, es lejano y poco comunicativo, y muestra el mismo señorío sobre sí mismo y sobre las cosas. "Una naturaleza sutil y moderada, que aun en lo máximo del alcohol hablaba con dúctil y casi sobrehumana cortesía" (XIV, 25). "Le parecía inútil y fútil la animadversión humana" (XIV, 35). "Era argentino, o sea: soledad y reserva" (XVI, 57). "Aquel hombre ostentaba una dignidad particular, muy profunda, muy interior, con su mutismo de criollo" (XIX, 109). Otras veces, se trasladan, por encima de las clases, una o varias categorías pertenecientes, también, a la clásica imagen del gran señor: "La mejor gente de su pueblo, entre los ricos y los pobres... hondura noble y callada —nada quejosa, secreta, aristocrática— melancolía... el pueblo hondo y no la plebe... antiguos señores verdaderos, la cepa de la nación" (XIX, 287). Aquí es evidente la aplicación de categorías sociales tomadas como morales (aristocracia, plebe, señorío, nobleza, con prescindencia de que los tales señores tengan o no fondos, sean hidalgos ricos o pobres). Mallea sigue el equívoco camino de ascender a niveles éticos

módulos de comportamiento de clase, pretendiendo que son caracteres positivos de la nacionalidad, y mitificando este procedimiento por la explicación inversa, como si la clase fuera un mundo anímico que la razón eleva a pauta moral ("El hermoso mundo criollo era el hermoso mundo del alma que se va haciendo razón", XIX, 338).

b) Este sistema descriptivo no está exento de contradicciones. Después de denostar la cultura formal y libresca de las ciudades, y su extranjerismo, descubrimos que los argentinos invisibles están en los corredores de las facultades, en los centros de arte y literatura, en las redacciones de los diarios, en los teatros (I, 86).

c) ¿Qué hacen los argentinos invisibles? Generalmente, faenas rurales (I, 54).

ch) Para encontrar lo invisible hay que desandar algunos caminos. Unir lo económico con lo espiritual (I, 59), volver a la tradición "tierra auténtica de nuestro país" (I, 63), ayudar a que el país interior salga a la superficie (IV, 368), hacer el hombre nuevo con la sangre del viejo y con lo mejor de él (IV, 211). Estas sendas regresivas ya fueron examinadas.

d) Finalmente, nos enteramos de que los argentinos invisibles son una minoría selecta (¿dónde quedará el pueblo, a todo esto?), una suerte de aristocracia del alma, en que han prendido los dones de carácter propios de las aristocracias del dinero y de la propiedad. Son hombres excepcionales, héroes, santos, artistas, los únicos capaces de vivir en función de fines (I, 65). Ascienden, pero por dentro, resistiendo a la disolución y a los obstáculos externos, y conforman una raza (IV, 104). Son inteligentes, disgregados, solitarios, viven radiados, recelados y malqueridos por la masa vulgar" (IV, 132). Son imaginativos (IV, 143). "Todo aquel que manifieste en nuestras latitudes un asomo de genio, crece solitario y áspero en el páramo" (IV, 166). Sería conveniente que formaran una corporación, sin importar el escaso número de sus miembros (IV, 405). Son las conciencias despiertas que

se mueven sobre el gigantesco cuerpo dormido del país (IV, 471).

Así como en *Chaves* hay una opción negativa, en estos ejemplos la hay positiva. Allí se optaba en contra del obrero de una fábrica. Aquí, se opta por los modelos que se corresponden dentro del cuadro de una Argentina agropecuaria dominada por la oligarquía: el gran señor solitario y amigo del arte, el peón sumiso y conforme con su destino.

4

Al apreciar las obras literarias nacionales, Mallea repite su esquema valorativo. Hemos tenido una gran literatura hasta Lugones. Después, "acusa una reclusión en los estados emocionales vegetativos, ciertamente preespirituales... Es muy difícil descubrir aquí al hombre entero, existente" (I, 120). En cambio, la anterior, la fundamental, "se caracteriza por una privación general de mal gusto, por un toque, por un tono, por una ley en los que se define un aristocrático desdén por el plebeyismo y la infatuación" (V, 53/4). Mirado históricamente, el momento de la gran literatura argentina es, según Mallea, aquel en que éste es monopolio de la oligarquía (Cané, Güiraldes, Sarmiento) y sus intelectuales afiliados, hasta llegar a Lugones, hidalgo pobre de provincias. La degradación se da con la aparición de los escritores de la clase media, en la generación posterior al modernismo.

5

Raza, herencia de sangre, conservación —como en las aristocracias— del don de gentes por la línea directa, pureza de orígen: todos estos parámetros que miden el grado de autenticidad y de grandeza en lo argentino, según Mallea, responden a la categorética social de las noblezas, esos modelos que la oligarquía argentina pretendió imitar anacrónicamente, en plena civilización capitalista, al conformar los

sillares de su cultura. Lo mejor es la naturaleza (la original, la heredada, la conservada en su total puridad sanguínea) y lo demás, lo bastardo, lo corruptor, es la hibridación de esa naturaleza originaria, con la revuelta y la mescolanza del aporte inmigratorio.

La naturaleza es la primera forma de la cultura, la primera maestra de la cortesía del alma. En Mallea recurren constantemente las ideas de una cultura natural, de una sabiduría racial, de una ética telúrica, etc. Pareciera que, después de lo geológico, los tejidos de sostén y la constitución de la sangre fueran los depósitos de pautas culturales más importantes. Sin descontar la importancia de lo genético en la conservación y perduración de un sistema cultural, del vaivén dialéctico entre lo innato y lo adquirido, el razonamiento de Mallea no puede menos que ser rechazado por fetichización de la naturaleza y de la tierra. Y se debe tener en claro que entendemos por fetiche toda construcción histórica que es confundida como dato natural, que es tomada por hecho de la espontaneidad de la naturaleza.

Hay numerosos intentos, en la escritura malleana, de definir la cultura natural: "Siendo la conciencia lo que debe ser, es decir: sabiduría natural" (I, 16). "Un hombre argentino éticamente muy definido se parece, hasta identificarse de un modo asombroso con ellos, al clima propio, la forma, la naturaleza de la tierra argentina... cuya fisonomía moral es la de nuestra naturaleza no desvirtuada, de nuestra naturaleza natural" (I, 74). "La cultura es llanamente la estratificación natural en el ser, de esencias desinteresadas que, arraigando a gran profundidad en la tierra madre, dan de sí una eflorescencia universal" (V, 59). "Se trata del rostro natural del país. Todo lo que no se parece, lo que no se identifica con ese rostro es falso, foráneo, inasimilable, como la fruta del trópico en una región de heladas. Hay una dignidad natural propia, no cambiable, no vendible; una dignidad del ser entero, natural" (IX, 101). "Las fuerzas primordiales del hombre, las más naturales y por consiguiente las más generosas y las más ricas y pujantes" (XI, 193).

"Nada en la vida sirve de algo sino lo que se cumple según la ley de cierto ritmo, de cierto desarrollo natural" (XVI, 127). "La hora de una grandeza más poderosa que cualquier máquina... ¡Grandeza! ¡Naturaleza!" (XVI, 277). A veces, se habla del "pensamiento de las cosas" (XIX, 332). El conflicto entre razón y naturaleza es resuelto a favor de ésta. "La intelectualidad no puede girar siempre sobre sí misma sin alejar a la razón de las fuentes fundamentales... instinto, las intuiciones, el candor, la firmeza de las naturalezas todavía frescas" (XX, 226).

En tanto el respeto a lo natural está positivamente valorado, "el mal no es cosa privada. No es mal sino porque interrumpe, por agencia de un suceso individual, el ritmo y el orden del conjunto" (XVI, 151).

Detrás del elogio por la naturaleza, late un pensamiento respetuoso del orden, un orden ineluctable, fatal, indiscutible, frente al cual todo cambio histórico introducido dialécticamente por el hombre, aparece como empresa vana y descabellada. "En el mundo no sobrevive más que lo natural. Una papa monstruosa escapa a la protección y al deseo de la naturaleza. La historia es el repertorio de los actos en que la naturaleza prueba su modo de cortar la testa a los que la contrarían y la agravian" (XI, 9). "A la postre todo carácter vuelve a su medida madre" (XI, 205). "Temeroso de dispersarse, el mundo vuelve a las formas" (XV, 123). Así, en la cotidianeidad de la vida social, las desigualdades responden a leyes naturales: "La servidumbre es el destino inevitable de esta pequeña casa triste colocada acá arriba, con relación a esa otra que con tanta arrogancia, firmeza y edad, domina allá abajo el valle y su paisaje tributario" (XVI, 180). "Lo terrible, pero a la vez lo fuerte y bueno de la vida, es que nos arrastra sin consultarnos, de un modo brutal y compulsivo" (XVI, 209). El destino elige por los hombres: "¿Por qué no fui elegido como santo, sino como culpable?" (XVI, 407) se pregunta uno de sus personajes. "¿Quién tiene la culpa? ¡Mi propio destino!" (XVI, 408) se responde a renglón

seguido. El sentimiento de rebelión contra la desigualdad social es desvalorizado como resentimiento. La naturaleza, siempre sabia, ha determinado estas aparentes injusticias, por razones que, aunque se escapen a nuestro entendiminto, sabemos que son correctas. "Otra razón debió existir, y tal vez de especie sobrenatural, como un desquite de la Providencia, o una venganza de las cosas, que al fin se toman siempre su revancha" (XIX, 20).

En consecuencia, es errado creer en la superioridad de la cultura lograda por medios no naturales, la cultura de lo adquirido por encima de la cultura de lo innato. Consiste en confusión "creer que un mero erudito es más sustancialmente culto que un labriego de sabia raza o que un indio azteca" (I, 57).

En la repartición mundial de las culturas, la americana lleva el destino de lo natural. "Lo propio de América es responder con su cuerpo" (XI, 126).

Si nos detenemos a analizar esta secuencia ideológica se puede advertir que lo que se está valorizando como positivo es el respeto al orden, que ha sido establecido por la naturaleza, y la naturaleza, que ha sido establecida misteriosa pero sabiamente. El orden, pues, ha tomado, en el cielo de Mallea, el lugar del dios de los cristianos. Hay que dejar hacer a los misterios naturales, arraigados en la tierra, y nada más. Lo americano, en ese sentido, es el respeto por los dictados de lo corporal. Y, nada menos, esto es la más pura ideología del liberalismo colonialista: dejar a los países colonizados el mero rol de ser sus cuerpos (sus espíritus serán la civilización que les impongan los colonizadores) y hacer que las fuerzas naturales (fuerzas de mercado) actúen libremente (dentro del esquema previamente conformado por la empresa colonizadora). No es de extrañar, pues, que Mallea se manifieste, políticamente, como un liberal doctrinario: "¿Sabe usted cuáles son los gobiernos mejores? Aquellos que dejan a los hombres expandir su voluntad de hacer cosas" (XIX, 81).

La materia prima producida por el campo ha

sido fetichizada en tierra madre, legisladora de la cultura natural. El librecambio de las fuerzas de mercado, fetichizado, también, en libre juego de las fuerzas de un orden misterioso, cuya clave no es de este mundo.

6

La naturaleza tiene una estructura inmediata: la tierra. Y ésta conforma, por lo mismo que es inmediata, un sistema de referencias con el cual se construye el sistema malleano de cultura natural. Este sistema puede articularse en tres bloques principales:

a) *El telurismo como condicionante natural de la cultura*: la Argentina está condicionada por el hecho de ser un país de llanura: "Nada se dirige, pues vivimos en el llano, desde donde no se manda" (I, 17). Esto es superficialmente absurdo, pero revela prejuicios ideológicos importantes. En efecto, los argentinos no vivimos sólo en el llano, sino también en la meseta, la montaña o la selva. Pero llano es el país en el gran plan de la civilización oligárquica, en que nuestra principal riqueza surge de la pradera húmeda. Por otra parte, si este condicionante fuese válido, también habríamos estado en posición pasiva durante los años que Mallea considera de grandeza nacional, justamente, en la época de oro de producción de esa pradera.

Otros condicionantes naturales: "Una vastedad despejada, en la que es grato hundirse a reflexionar ideas igualmente espaciosas, sin comienzo ni fin" (VI, 53). "El rigor de la noche otoñal parecía influir desde fuera ciñendo la naturaleza de cada cual, limitándola, disciplinándola" (VI, 64). "Frente a ese mar todo su espíritu estaba en disponibilidad de navegación" (IX, 14). "Tenía esa calidad indefinida y extensa, siempre huyente sin encontrar confines, de la pampa" (X, 84). "Consuelo crecía como la madreselva o como la albahaca" (XV, 118). Un abogado se pone a leer a Savigny al sol: "La concepción jurídica del mundo se humanizaba, se ca-

lentaba propiciamente, al calor del sol intenso y directo" (IV, 403). Un personaje malleano "sintió el aire del campo en el alma" (VI, 42).

El intelecto y lo psíquico en general se maneja con categorías de naturaleza física: la emoción tiene superficie y la razón, pupilas (V, 111). Las personas tienen sangre moral, donde radica el espíritu de la nación (IX, 40). Así, a nivel de estas coincidencias morfológicas entre el espíritu y el cuerpo, es posible el diálogo con los elementos mudos de la naturaleza (diálogo que se supone el hombre mantiene con su lenguaje articulado y descodificable, y la naturaleza, en su simbología escatológica): "Abrió las ventanas de su cuarto; de buena gana se hubiera puesto a hablar a la noche" (VI, 58).

En este orden de ideas, veamos la influencia del factor climático: "Es el clima lo que determina en un hombre ese estado peculiar de saturación por el que el ánimo desemboca en un rapto de santidad, de heroísmo o de arte" (IX, 58). Este apotegma responde a lo anteriormente explicado, o sea que, por razones ecológicas, un país producirá los santos, los héroes y los artistas (estrellas de la cultura formal) y otros, no, y dependerán, pues, culturalmente, de aquéllos, pero por razones fatales, ineluctables. Lo mismo en cuanto a la existencia de un orden, una medida predispuesta de todas las cosas: "Aun biológicamente, el orden rechaza al desorden" (IX, 72). Una revolución, por ejemplo, una reacción contra el orden establecido, sería biológicamente anómala, un suceso contrario a las pautas de la naturaleza.

b) *El telurismo de la raza*: como queda dicho, lo racial propio del argentino es lo español, y se entronca con la familiaridad de la tierra, con los seres que en ella crecen, con el misterio más radical a todos ellos: "... como corresponde a su raza, donde todo se respeta por respeto a la condición natural, cuya forma variante, del hombre a la flor de cardo, oculta siempre misterio" (XIX, 329).

Recurren en Mallea los principios del hispanismo racial: "Al estar en la raíz de España, estaba en la raíz de mi tierra, cerca de mi propia raíz"

(I, 49). "Si este hombre argentino visible no fuera adventicio y tuviera raíz, su raíz sería lo español... Pero, para nuestro hombre visible, lo absoluto no existía" (I, 67). Lo que se valoriza positivamente es "la secuela española, colonial, jesuítica, todavía no alterada o deformada por la bárbara venida de una invasión sin genio original" (I, 71). Al evocar el "eje diamantino", axial en el alma española, recurre a Séneca y al primer filósofo del falangismo español, Ramiro de Maeztu, quien acude a la misma figura en su *Defensa de la hispanidad* (I,74). A nivel descriptivo, lo español se da como contrapuesto a lo sajón, "desmesura en la pasión, patrimonio de una naturaleza no atada por las reglas de un práctico puritanismo" (I, 132).

La raza, factor escatológico, es reconocida intuitivamente por los individuos que la componen: "Los hombres no llamamos a nuestro alrededor más que a gentes de nuestra oscura familia, a aquellos que, quién sabe desde qué edad, a nosotros por la sangre están unidos" (IV, 491).

Lo propio de las razas puras es comportarse como los grandes señores: se menta "lo señorial del criollo" (XI, 140). "Todo pueblo auténtico es señor por antonomasia" (XI, 142). Los dones del *pueblo auténtico* (nótese que, para Mallea, pueblo auténtico es siempre la aristocracia, o quien se comporte como si fuera un aristócrata, minoritariamente, por consecuencia) se pierden en la Argentina, pero se conservan entre la vieja aristocracia sureña de los Estados Unidos, clase esclavista, que resistió largo tiempo a la igualdad jurídica del blanco y el negro. Su esencia es "esa cosa, no social, sino espiritualmente aristocrática, señorial, criolla, que apenas perdura en algunos estados del sur norteamericano..." (XI, 201). Chaves es reconocido por todos por su superioridad señorial, aunque sea un obrero de origen pequeño burgués (XIV, 123).

En el mito de la puridad racial, Mallea cae en un nuevo absurdo, ya que elige mal su modelo de raíz. Definir a la raza hispánica como raza pura es un disparate sólo disculpable en quien no sepa que España está formada por un mosaico de aportes

étnicos que van desde los discernibles por su origen migratorio (celtas, íberos), hasta los de origen desconocido (maragatos, cabileños, vascos) y los invasores (mozárabes). Por otra parte, esta superioridad de lo español en la Argentina se entronca con la aspiración de la oligarquía a tener un origen racial homogéneo, y ocultar celosamente sus antepasados judíos o conversos, aspiración que se explica socialmente como defensa cultural contra el inmigrante reciente que es, también, el proletario. O sea: el enemigo es social (la clase obrera) pero se lo disfraza de "gringo", bastardo, etc., para poderlo combatir y rechazar con argumentos pretendidamente naturalistas. A nivel personal, el hidalgo pobre que hay en Mallea reclama por su superioridad racial como los hidalgos ricos por su superioridad económica y social, como forma de privilegio minoritario. La supremacía que no le da el dinero, porque no lo tiene, se la da el estamento, que se inventa por asimilación. La oligarquía argentina ha sido tradicionalmente racista, como sus socios mayores, los conquistadores ingleses, que inventaron la división mundial del trabajo entre pueblos productores y pueblos manufactureros.

c) *El mito de la madre tierra*: una de las mitologías favoritas de nuestra oligarquía se vincula al culto de lo telúrico y lo campesino, a la exaltación de lo agrario. Reflejo de una economía de mecanismos simples, basada en la productividad mecánica del suelo, regida por las estaciones, el telurismo oligárquico es también la exaltación de la propiedad. La tierra es lo mejor que tenemos —proclama la oligarquía—, la tierra que está registrada a nuestro nombre en las escribanías y en las oficinas pertinentes. La tierra como naturaleza, su adoración como divinidad, su concepción como fuente de verdades misteriosas y sentimientos de regeneración y grandeza, son construcciones que parten del fetichismo fundamental de considerar la tierra apropiada como natural. Un simple paisaje del desierto, contemplado por el ingeniero en petróleos que envía un consorcio internacional, ya deja de ser tierra natural y pasa al campo de lo histórico, porque ha

sido incluido en un proyecto de explotación capitalista de la naturaleza (subsuelo mineral) y del hombre (trabajo humano invertido en la explotación y la extracción del petróleo). Considerar que la tierra de una estancia es un suceso natural es otro fetichismo del mismo cuño. Multitud de operaciones sociales han mediado en ese paisaje para desnaturalizarlo y convertirlo en un objeto de cultura, aunque su apariencia topológica y su constitución química sean las mismas que en tiempos del último gliptodonte: desde la ley que adjudicó la tierra pública al primer propietario hasta la construcción del pertinente castillejo normando, desde la primera cacería de indios hasta el último casamiento celebrado en la capilla del establecimiento. Así como ha fetichizado la raza y la sangre, a propósito de razas y sangres inexistentes, Mallea fetichiza la propiedad de la clase oligárquica, naturaleza inexistente, diosa vendida en el mercado de tierras, mercancía ella misma.

La construcción telurista parte de identificar la nación misma con la tierra: "País, tierra-patria. Gentes, sangres queridas" (IX, 124). Varios personajes hablan de "todos los aspectos de la vida rural" y el narrador reflexiona: "Todo el país se instalaba en mi mente con sólo tocar aquellos temas" (XVI, 238). El amor a la tierra es "la fuente misma de su propio país" (XIX, 130). "¿Qué somos todos?... ¡Pampa, señores! ¡Nada más que una posibilidad indomable, nada más que una gran extensión abierta!" (XIX, 169).

Propiedades positivamente valoradas y elogios se suceden: "La tierra es la materia donde se encierra para el hombre el material espiritual más sólido" (IX, 159). "Si se quiere saber cómo es por dentro el criollo, piénsese en la clase de amor que tiene por la tierra, el amigo, el caballo" (IX, 166). La casa del campo es "noble" (XVI, 249).

A más de calidades en sí misma, la tierra encierra potencialidades también positivamente valoradas: "Toda impregnación poderosa de vida y de humanidad viene de un sentimiento profundo de la tierra... color, jugo, substancia, vienen, en dife-

rentes modos, de la tierra" (I, 114). "Ese paisaje tan distinto del que yo quería me disgustó. Sólo la llanura me alentaba" (XVI, 278). "Al revés del noble caballo, que nunca protesta, que nunca desmaya, el Ford se cansaba al regreso" (XIX, 65). "El comprar, cuando se trata de tierra, enajena. Ella, a la postre, es la gran dueña, y más poseedora cuanto más nos engañamos y creemos poseerla" (XIX, 85). Finalmente, la propiedad suprema de la propiedad privada de la tierra, el gran sueño utópico de todas las clases dominantes: la eternidad de sus privilegios: "¿Qué no llamaba aquella tierra a su órbita? ¿Qué no reducía a su justa medida? ¿Qué desmesura a la postre no cegaba llamando el disloque a su encaje? Por sobre todo, triunfaba y triunfaría, poderoso, aquel campo" (XIX, 421), medita el dueño de *Las águilas* y, con él, su narrador, pobre aunque hidalgo.

Por oposición a la tierra, se da la ciudad. La civilización industrial, la clase obrera, el desarrollo, el autoabastecerse manufacturero del país, podrían ser los elementos estructurales del paisaje ideológico en que Mallea traza sus denuestos contra lo urbano: "Barro, barro, gritaba su espíritu, ávido, mientras se libraba de la opresión de la urbe" (X, 28). "Están perdidos, porque no quieren orejear las puntas del cielo; y la tierra se les vuelve enemiga" (XIX, 111).

La tierra, alejada, privilegiada, supervalorada, termina por personificarse, por estar frente al contemplador como un ser personal. Así es posible oír su lenguaje, preparar su culto. Es posible tener los "oídos vueltos al cántico interior de la tierra" (I, 69), esa "extraña melodía, el canto de la tierra en el interior del ánimo" (IV, 71). Como "la realidad auténtica de la Tierra no tiene figura, no tiene un modo de ser, es puro enigma",[1] sólo cabe, respecto de ella, una actitud de tipo místico: pasivamente, entregarse a un estado de comunión y descubrir las pautas de la ceremonia cultual que la honre.

[1] José Ortega y Gasset: *Ideas y creencias*. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1945, 45.

La ceremonia típica del telurismo es, como en la liturgia católica, la comunión. Comulgar no es sólo ser uno con la divinidad, incorporar al ser físico individual el ser total supremo, sino que es la manera que, a nivel de lo místico, tiene el creyente de conectarse con la objetividad. El hombre racional, conoce; el hombre místico, comulga, coparticipa de lo divino, se identifica con la instancia superior y trascendente. En el verdadero culto a la *dea tellus* de Mallea, esa divinidad en que se ha convertido la propiedad privada agraria al fetichizarse, la comunión del hombre con la tierra ocupa el primer lugar ceremonial, litúrgico. "Sin comunión con el territorio no hay grandeza posible en un país. La sangre se da a cambio de la grandeza de la tierra, la historia es estructura sobre la tierra propia" (IV, 93). "Cuanto más lo pienso, siento que no había otro ideal posible para los hombres que el desear crecer desde la tierra hacia el cielo como los árboles, imperturbados, seguros del sentido de su crecimiento" (IV, 331). "Sólo el hombre real, que tiene entre manos tierra y espigas, seguirá hecho a nuestra forma original" (V, 141). Un personaje expresa "su necesidad de enterrar las manos y mojarlas en el agua interior de su territorio" (IX, 83). El mismo "se había negado a ver desde su casa el río: quería que su orientación fuese hacia adentro del país" (IX, 87). "Cada hombre, cada habitante, un solo destino: el parecerse, el ser uno con el espíritu de la tierra" (IX, 93). "Y él, que camina por el terraplén, no sólo siente, sino que es el clima de su tierra. El es esta tierra. Y al revés" (IX, 96). "Mientras camina, ¡cómo se va llenando de país!" (IX, 98). "En los señores y en los servidores, dignidad; dignidad en todos aquellos que meten en la tierra raíces absorbentes" (IX, 130). En la cita anterior, puede observarse la colocación de la tierra, divinizada, por encima de las diferencias sociales, como si fuera lo mismo para su dueño y para el trabajador oprimido por su dueño. "Hay una perversión del hombre argentino: consiste en su desapego de la tierra" (IX, 133). "El hombre

que toca la tierra toca una materia espiritual, con la cual se espiritualiza él mismo" (IX, 160).

Pero hay otras ceremonias del telurismo, a veces promovidas por los hombres, en su culto por la madre tierra, a veces ocurridas en el seno de la tierra misma, al vaivén eterno de sus ciclos germinativos.

La epifanía (fiesta de los dones, en que se reconoce la aparición de lo divino en una forma personal): "Rehechos del mal período, los animales y las mieses abandonaban su apagamiento en una triunfal epifanía" (VI, 45).

La santificación: "El campo procura cierta santidad" (XVI, 228). "La sacrosanta atmósfera litúrgica de los campos en silencio" (XVI, 229).

La comunidad no articulada en el lenguaje (comunión telepática): "Uno y otro, con el campo que galopaban, estaban secreta y misteriosamente vinculados" (XIX, 123). "El campo circundante, donde cada hombre percibe su porción natural, donde todo es tierra, y especie viva, sacramento, perennidad" (XIX, 236). "Fue a sorber sombra. Litúrgicamente sorbió aquel aire" (XIX, 357).

Varios personajes de Mallea ensayan conductas teluristas, rayanas en lo divertido: la señora de Cárdenas, dama de la oligarquía, malquistada con su marido porque no se dedica a los negocios del campo, sino que es un comisionista de inversiones extranjeras, se refugia en un jardín privado donde cultiva tuberosas criollas (no obstante, los tubérculos, importados, se compran en una florería de la calle Florida). La señora de Ricarte, de una familia oligárquica venida a menos, se va a vivir al campo, junto con su parentela, a instancias de su hijo, y se consagra al cultivo de dalias, que luego comercializa. Blan, en un ensayo de dignificación del país, inventa una campaña para cubrir la llanura argentina con olmos siberianos, así la tierra será dignificada por la elevación física (crecimiento de los olmos) y por el embellecimiento estético.

La tierra es el país y la tierra es de la oligarquía: he allí el silogismo malleano. El país es de la oligarquía, clase patricia de raíz hispánica. La mora-

leja: honremos a la diosa telúrica, reverenciemos religiosamente la propiedad de la clase oligárquica.

Por antinomia con lo auténtico, lo telúrico y aristocrático, Mallea propone lo burgués, en el doble sentido de clase no propietaria de la tierra y de clase que vive en la ciudad (burgo). Esta antinomia, en que el término ciudadano aparece negativamente valorizado (acaso, también, por la vieja antinomia entre burgués y artista, inventada por la burguesía en el siglo XIX para desviar a los artistas de su identidad con el proletariado, haciéndolos protagonistas de un enfrentamiento social inexistente), se compadece perfectamente con la vieja oposición de la oligarquía a la industrialización del país, y a la radicación de utilidades excedentes en otra cosa que no fuera consumo suntuario, base de su aparente cultura estética.

No obstante, la competencia de la inmigración con la aristocracia ha sido poderosa y triunfó: el país se ha degradado por culpa de los gringos. La solución es que las familias de raigambre indubitable, retrotraigan el curso de la historia al momento en que la expansión ganadera ganó al desierto y al indio las tierras antes marginales. Por cierto que, no en vano, la historia pasa una sola vez y en un solo sentido en el curso de lo temporal, y nada en ella se repite. El telurismo malleano, su propuesta de un *regressus ad terram*, se reduce a las pintorescas e ineficaces ceremonias detalladas. El resto es fracaso, solución verbal a un problema histórico insoluble: la reconquista de la tierra perdida, como si todavía hubiera desiertos que proponer como aventuras de ocupación a románticos pioneros, cazadores de indios y aventureros. "Tenemos que vivir, tenemos que durar para hacer algo juntos. ¿Algo? Pero, ¿qué es algo? ¿Qué algo? Y esa respuesta yo no podía dársela" (IV, 494).

7

Montado el escenario (raza, tierra) y contado el argumento (degeneración y regeneración de la Argentina), pasemos a examinar a los actores.

Naturalmente, el protagonista de la historia es la clase aristocrática, esa clase que Mallea pretende no es social, sino espiritual, pero cuyas características responden perfectamente, en el esquema malleano, al cuadro de rasgos que registran las noblezas históricas y la imitación apresurada que ha hecho de ellas la oligarquía argentina.

¿Qué es un aristócrata? Una pieza de un sistema económico-social, una función en una estructura. Podría hacerse un cuadro de las normas jurídicas que protegen sus fueros y de las pautas económicas con que funciona la sociedad en que existe. Pero esto no interesa al novelista. Este necesita tener al aristócrata en carne y hueso, en conducta e ideología, para hacerlo funcionar en la estructura propia del texto narrativo. Al novelista lo que le interesa es cómo es el aristócrata, para desplegar las pautas del "cómo" a lo largo de la narración.

Se supone que un hombre de la nobleza tiene ciertos rasgos físicos distinguibles. Su constitución recoge fijaciones que se repiten generacionalmente, ya que los nobles sólo se casan entre sí y las variantes genéticas son relativamente pocas en tal sistema cerrado. Además, hay formas de conducta que dependen de la educación y el estamento. Su registro condiciona el desenvolvimiento físico del aristócrata y conforma como una segunda naturaleza constitucional, una antifisis que, enraizada en los gestos y en el habla, se transforma en una neofisis.

Todos estos rasgos son detectables exteriormente, son verificables por la percepción. Pero la esencia del aristócrata es inverificable y misteriosa; se corresponde perfectamente con la fuente radical de su situación de privilegio: el misterio telúrico. Lo esencial del aristócrata es su ser-mejor-que-los-demás, y esta superioridad sólo la acuerda la tierra. En efecto, a nivel humano, ¿quién podría juzgar de la superioridad de un individuo sobre otro, de una casta o familia sobre otra? Dentro de la mitología de la cultura aristocrática, la fuente del privilegio corresponde a la hazaña misteriosa en que el privilegio se adquirió, por decreto de la divinidad telúrica.

Fenomenológicamente, el aristócrata de Mallea muestra rasgos típicos:

a) La fuerza: "Nos gobernaba con el látigo, bien que siempre justa, como corresponde a los mejores entre los fuertes" (I, 26). Nótese la correspondencia entre superioridad, justicia y fuerza: el represor golpea con razón, castiga sin equivocarse, justamente por eso está arriba; el orden tiene siempre razón, porque está en mano de los mejores. "No le cabe al hombre sino que la justicia se la impongan, ya que por sí solo nada en sí castiga" (I, 29). Nótese aquí otra tríada de correspondencias: fuerza, justicia, naturalidad (otra vez lo telúrico como fuente de superioridad): "Sólo el fuerte es natural, nunca el débil, nunca el que se defiende, el prevenido contra el ataque" (IV, 342). Otra virtud del noble: el "orgullo contumaz, principesco, reflejado en su abismal recalcitrancia" (VI, 89). Y otro: lo incomparable de la individualidad aristocrática: "Era una mujer alta y aristocrática: su rostro no se parecía a ningún otro por la voluntad dominante que sus rasgos marcaban" (X, 52). Este retrato de mujer recurre en Mallea, insiste en ser el modelo de casi todas sus heroínas. No es la mujer que se defiende, la mujer de pueblo sometida por su doble condición de oprimida en razón de clase y de sexo, sino la otra, la que está acostumbrada a mandar y a ser obedecida, por aparecer en la vida inserta en un mundo de funciones dominantes que se corresponden a funciones serviles, de señores y de siervos. El otro rasgo, la absoluta individualidad, la intransferible e incomparable personalidad del noble, tiene que ver con lo característico de él, con su carácter arquetípico. En efecto, los nobles, en el juego de la mitología cultural que los protege, nunca pertenecen gregariamente a ningún estamento, ni siquiera juegan a ser una clase como tal. Viven en el aislamiento que corresponde a su esencia, la repetición de un tipo eterno, que prescinde de la accidental corporeidad de quien lo encarna en el tiempo. No es Fulano o Mengano, es El Rey de España, El Duque de Tal, El Marqués de Cual. Se lo nombra por su nombre de pila,

al cual se le suele agregar un número sucesorio: Juan IV, Enrique II, etc. Manifestar apellidos es cosa de gregarios burgueses, de filisteos. En el modesto ámbito de la seudoaristocracia argentina, se copian estas reglas del juego y, entre sí (los de afuera no saben cómo jugar) todo son nombres de pila y apodos: Victoria, Silvina, Tota, Manucho, Adolfito. La repetición de arquetipos, en el seno de una burguesía *metèque* que juega a las marquesas, y que carece de verdaderas ejecutorias formales, se da copiando ejemplos de la alta sociedad de ambiente europeo. Así Enrique Larreta tratará de ser un Maurice Barrès, Victoria Ocampo una Eugenia Errázuriz, Aarón de Anchorena un Boni de Castellane, Manuel Mujica Láinez un Robert de Montesquiou.

El origen feudal del señorío es la conquista territorial (por cierto que no la conquista del desierto argentino, dirigida por un Estado burgués en vista a leyes de concesiones de tierras). El aristócrata malleano es "conquistador de sí mismo, y por consiguiente, de los otros, recua tímida, y del mundo. La otra recua, cuando no era tímida, era estúpida. Había empuñado contra la manada una especie de látigo del alma. ¡Oh, nada pesado: una elegante fusta! La fusta de sus dotes triunfales" (XV, 19). Se ve bien claro que los "nobles del alma" de Mallea tienen con los demás las relaciones que los señores con sus vasallos, relaciones de propiedad feudal de la persona, de sometimiento, de ordinación, expectadas con el castigo físico que el propio señor aplica de su mano. En general los héroes nobiliarios de Mallea tienen "todo aquel aire que me impresionaba siempre y que me seguirá impresionando, de distinción profunda, de señorío en el continente y el ademán, de cortesía admirable y de elocuente y varonil cultura" (XX, 29). El señor es distinto, amo, cortés (conoce el arte de comportarse en la corte), elocuente, culto, viril. A su vez, estas virtudes adjetivas están positivamente valorizadas. Y sus opuestas, negativamente.

b) La lucidez: "Supe qué clase de aristocracia impone al alma la aceptación de un orden lúcido"

(I, 29). "El orden no comienza en una evasión hacia la comodidad, sino en una conciencia de cierto sacrificio para cierto fin" (I, 58). "No conozco más que la alta planicie en que la conciencia desarrolla sus hípidos encuentros" (III, 69). "No me parecía elegante y digno de un hombre altivo que sabe lo que tiene que hacer" (XVI, 210). "Distinción comprensiva: parecía entender siempre aun las cosas más lejanas a él" (XIX, 172).

c) La piedad, sentimiento de quien se sabe superior y se conmisera por el otro, a quien, en la repartija universal de cualidades, le tocó una fatal e inamovible inferioridad: "Yo no sé que haya verdadero acto de amor que no sea un acto de piedad de la carne, por el cual ella misma, lejos de perderse, se salva abandonándose" (I, 16). Obsérvese que nunca hay amor, sino piedad, conmiseración del sujeto superior (el varón) por el inferior (la mujer); pensemos que la reflexión parte de la experiencia masculina. La paciencia puede ser, así, un estilo de cortesía (VI, 54), lo cual equivale, para Mallea, a una categoría moral, como todas las que responden a pautas de la conducta del noble en los salones.

ch) La espiritualidad: visible en el retrato de Agata Cruz: "Es extraño que siendo tan ajena a las vocaciones espirituales, fuera tan fina y alerta de naturaleza. Hablaba con lenta seguridad y su instinto no la llevaba nunca al mal gusto. Agata tenía conciencia de tal instinto, se orientaba rápidamente, la desconfianza o la confianza abrían o cerraban en ella compuertas veloces. Miraba la movilidad del mundo desde una distancia remota" (II, 39).

"El conocimiento de un alto ser humano, de una distinción espiritual, de una noble originalidad de alma y conciencia, me pareció el más alto dinero a que mi ambición pudiera aspirar" (III, 56). "En lo relativo a las relaciones humanas sólo me importaba la comunión íntima con los seres de mi familia espiritual" (IV, 28). "Yo no sé si hubiera sido fácil decir qué clase de almas buscábamos; lo sabíamos sin saber quizá decirlo, era un lenguaje secreto

y compartido" (IV, 32). Esta espiritualidad puede llevarlo a renunciar a la riqueza, "en virtud de importarle sólo ciertas posesiones fundamentales, materia para el canto interior" (IX, 132).

d) El frío alejamiento: tiene variantes de lejanía y de combinación con otros ingredientes afines a los personajes mallcanos. De todos modos, no se concebiría un señor sin distancia, ya que siendo único y distinto, no puede estar sino con los iguales, o sea consigo mismo, solitario, lejano, más arriba que *el vulgo municipal y espeso*. Es "de extraordinaria distinción, distante, comprensivo y aristocrático como un gran señor de raza" (I, 34). "Inteligente, solitario y ascético como un místico; parco en palabras y gestos como un habitante de los refugios de altura" (I, 39). El aislamiento aristocrático se identifica con el destierro, lógico si se piensa que se anhela una patria de iguales, siendo que los demás no lo son (III, 28). "Una mujer fina, cuya calidad se mostraba en el arte de desaparecer" (XIII, 20). "Una extraña distancia, algo de soberanamente preciso, lejano e inaccesible" (XVII, 25). "Aristocracia, dignidad, lejanía" (XIX, 189).

No obstante ser distinto de todos, el aristócrata sabe que hay otros, aunque distintos entre sí y a sí mismo, igualmente superiores a las crasas mayorías: "Sus ojos se avivaban, como de súbito castigados, y todo su cuerpo tendía hacia adelante, como si reconociera la voz de su casta" (II, 38).

La frialdad y la distinción trascienden a lo físico del noble: "Esa cara de mujer joven, a la que la falta de color, una palidez profunda, una fuerte demacración le agregaban, lejos de afearla, un encanto crepuscular" (II, 16). "Complexión ósea, nada sensual, callado, aristocrático" (VI, 30). Mona Vardiner aparece insensible a la cortesía galante del narrador (VI, 126). "La misma limpieza tenue y aristocrática" reina en la casa de Calila Montes, quien dice "yo soy toda frío" (XIX, 197 y 216). Estos personajes pálidos, ojerosos, que muestran sus huesos y no sus tejidos blandos, carecen de sensualidad, o sea de relaciones perceptivas con el mundo, vuelven constantemente en Mallea a redundar sobre

el tipo físico del aristócrata. Por consiguiente, se traba entre ellos y la vida una relación de enemistad, como si vivir fuera empresa demasiado banal para un gran señor: "La enemiga, su vida. La que ha estado siempre fuera de ella. La extraña" (II, 135). "Basta de humanidad, vuelta a los libros" (XII, 28). "Lo más rotundo era desdeñar la vida. La desdeñó" (XV, 148). Visto desde fuera, por ello, un ejemplar de "una de las familias más altivamente criollas" aparece como con "cierto desdén, terrible y orgullosa intimidad, esa soberbia fría y reservada, ese duro, aristocrático recogimiento, ese celoso orgullo" (IV, 18). Una niña del *gratin* "apenas sabía caminar, ya sabía desdeñar" (VIII, 49). Esa desdeñosa indiferencia por las cosas hace que el gran señor trate de no manifestar las emociones: Carecía del sentido de los derechos a la perturbación, al escándalo. La impertinencia le parecía ilegítima siempre. La protesta, el grito, la salida de tono: feos, injustificables" (VIII, 28).

No obstante el flujo oceánico malleano de palabras que tratan de justificar estas actitudes clasistas a nivel estamental como rasgos del espíritu, el trasfondo concreto de esta mitología de la cortesía espiritual pasa al primer plano de la escritura, excepcionalmente: "Sólo una elegancia me importaba y era la del alma, esa forma de dignidad, esa forma de desprecio por la parte vil y predatoria de la vida, ese señorial desinterés en la lucha por la vida" (IV, 475). ¿Quién podría desinteresarse de la lucha por la vida sino alguien que no necesita trabajar para sobrevivir? Esta no es una elegancia del alma, como pretende Mallea, sino un lujo de privilegiado. Así, con la flema que da la abundancia, se puede ejercer una "cordura severa, decente reserva, distancia, disponible y expectante tensión", sin las "licencias verbales y de gesto que introducen en las relaciones humanas las notas típicas de la chabacanería" (VI, 27). Acaso la síntesis del cuadro la dé el mismo autor: "Repantigados en sillones, fumadores de cigarros, gustosos de las bibliotecas, quietistas de la conversación, se habituaron, pensaron y gobernaron desde la superficie de las

conversaciones. El modo típico de actuar de esta generación no era más que la prolongación de una infinita tertulia. De la vida y de los acontecimientos no conocían más que la letra" (VIII, 53). Resulta así verdadero el antiguo apotegma que irónicamente desliza Eça de Queiroz en *Los Maias: El alma es lujo de gente opulenta.*

8

Clase enriquecida de golpe, medio pelo burgués combinado con multitud de advenedizos, la oligarquía argentina suele vivir, subconscientemente, la condición del nuevo rico. Es cierto que el estamento de sus modales se forma por la familiaridad de objetos refinados, pagados a alto precio, o que no son refinados ni caros, pero juegan a serlo. Pero el rico de muchas generaciones ha incorporado esta familiaridad a su aparato sensible y se maneja sin manifestar gesto alguno diferencial ante ellos. El oligarca argentino, en cambio, acude repetida y frecuentemente al inventario de sus haberes: el que tiene objetos, a sus bienes; el pobre, a su hidalguía de apellidos, al patrimonio de su saber o a la exhibición del signo sibilino que lo señale entre los elegidos del alma. El inventario suele ser estética de escritores, estilo de notas sociales, conducta de grandes personajes.

En Mallea, a veces, el inventario traduce el estamento social de quien narra. El escritor se exilia voluntariamente en una casa de campo. Inmediatamente sabemos que, entre las *boiseries* de roble, hay: un Vlamynck, un Braque, una edición príncipe de los *Cuentos de Navidad*, un Viejo Testamento francés del siglo XVII (III, 58). El narrador escribe una carta en un hotel italiano: como para que no dudemos del nivel social en que actúa, nos informa que el empleado viste de jacquet, en el papel carta está el escudo y el nombre del hotel, un dibujo con el número de teléfono, que las cartas se redactan en un salón de escribir donde flota un aroma a extracto y a tabaco egipcio (IV, 256). Un

hidalgo pobre y una dama aristocrática tienen un entredicho de salón, en que litigan dos formas de ceremonia social: el tema es si lo que corresponde es tomar la cerveza en vasos de peltre o de plata (XVI, 187).

El consumo de bienes que sólo circulan en un espacio social estrecho y determinado, con alta capacidad de gasto, hace que los consumidores habitúen sus modales a tales objetos, y que un consumidor conspicuo reconozca a otro de la misma clase social. "Nació habituada a la familiaridad con las cosas de calidad, segura de sus propensiones, de sus gustos, de sus preferencias y rechazos. (Era una) facultad de reconocer lo genuino, (un) rechazo inmediato por todo germen de adulteración, ley secreta pero fatal y eternamente reconocible, para venir a este mundo con un mandato de primicia. El grande es grande donde esté, así en el imperio como en el llano" (IV, 155/6). A la aristocracia se une el esnobismo, o sea la manía de manejar primicias. En cuanto a lo demás, será difícil que el "grande" malleano, nacido en el llano, llegue a tener familiaridad con las cosas calificadas, generalmente muy caras. Otro ejemplo, en el retrato de Román Ricarte: "Le gustaban los objetos de lujo, las formas de la distinción, el estilo lento del aristócrata, el refinamiento de las ricas mujeres, los perfumes penetrantes de la casta" (VIII, 27).

La cultura del salón oligárquico, con su arbitraria lista de permisiones, prohibiciones y estilemas que ponen a prueba el buen tono de sus concurrentes, la ciencia infusa del *savoir faire*, condiciona continuamente el estilo de Mallea, el curso temático de su escritura, a nivel de la pequeña anécdota cuya sucesión frondosa va urdiendo el discurso narrativo. Se habla de estilos de decoración de interiores y de arquitectura (con frecuentes errores, como creer que la casa de los Pereyra Iraola era colonial y no italiana, etc.), se reflexiona epigramáticamente y a bajo precio sobre temas seudo-filosóficos, se detallan interminablemente los menús y los servicios de vinos, las vestimentas de los personajes. Se trata, en todo caso, de examinarse con buenas notas en el arte del

gran mundo, como para disipar toda duda acerca de la erudición mundana del escritor. En cambio, jamás se osa decir por su nombre nada referente al sexo, la enfermedad, los excrementos. Hay cosas que un gran señor se permite hacer, pues nada le está prohibido en el cerrado coto de sus predios, pero siempre a costa de no hablar de eso en los salones.

Este complejo estamento (bienes y modales de la oligarquía) fascina al hidalgo pobre que, desde la lejanía de su pobreza, educado para admirar como supremos los valores de la gran burguesía, ve todo sublimado por la distancia y el deseo. La eterna pareja del hidalgo pobre (Martín Tregua, Emilia Islas, el resentido Blan, Calila Montes) se corresponde rigurosamente con una figura de la oligarquía efectiva, en pleno ejercicio de sus riquezas (la señora Cárdenas, Román Ricarte, Lucrecia Randas, Roberto Ricarte). La fascinación amorosa se da siempre entre un hidalgo que necesita adorar y un señor que necesita ser adorado, alguien a quien le sobra lo que al otro le falta, en el gran mercado de la escasez dividido en clases sociales.

Resumiendo: Mallea, hidalgo pobre, escribe en la expectativa de ser leído por la oligarquía, con la esperanza de que se recoja su homilía por la regeneración argentina. Para hacerlo, pone su discurso a nivel de las buenas maneras de salón y demuestra conocer las reglas del juego social oligárquico, como para que sus lectores lo tomen por uno de los suyos.

9

"Una de esas familias criollas señoriales, pródigas, dignas, de que nuestro país se empobrece cada vez más, empobreciéndose por lo tanto no tan sólo a sí mismo en cuanto a sus minorías espirituales sino —lo que es todavía más grave— en lo que concierne a su esencia, al modo de su tradición, a su genuino fundamento medular. Esos viejos troncos familiares son la custodia, la defensa final contra un profundo mestizaje" (IV, 154).

"Una alta burguesía que se llama a sí misma aristocracia" (VIII, 80).

"Sedicente aristocracia" (XV, 169).

En lo que el discurso malleano, en tanto mitificación de una clase en Nación ("el Estado soy yo" diría la oligarquía antes de 1916) por medio de la apropiación del suelo de la Nación, no puede menos que ceder su monolítica unidad mitificadora, es en cuanto topa con ejemplares de la alta burguesía que no responden al llamado de la raza y del señorío, y desertan su deber de clase conductora nacional. Entonces, ante esos individuos que muestran la degeneración argentina en el corazón de las clases superiores, hay que hacer una distinción. La oligarquía en cuanto patriciado (clase que funda y estructura el país, que le dicta sus eternas normas de identidad nacional) es una cosa; la oligarquía en cuanto aristocracia (burguesía venida a más, nueva rica, *metèque*) es otra cosa, y nada tiene que ver con la anterior, ya que responde al extranjero espíritu invasor del inmigrante.

El oligarca nace con las pautas del dominio y la justa supremacía metidas en la constitución carnal de sí mismo: "Nacida en casa de señores, templada para un destino triunfal, construida con los materiales humanos de la más excepcional calidad" (IV, 560) es la señora Cárdenas, paradigma de la gran dama. Es la misma que siente "una fe en la calidad señorial de la vieja Argentina, un desprecio por los recién llegados y los ambiciosos serviles, un espíritu llamado a infundir la vieja savia íntegra del país, genuina, pura, a los hechos nuevos" (IV, 561). En estos tipos adviene el "rasgo de una aristocracia de carácter, los anticipos de la distinción, esos ingredientes de finura en los que se prepara un señorío, predominio" (VIII, 23). Está claro: se trata del predominio de los señores, y los señores son los que tienen la tierra desde años atrás.

El país mismo toma como modelo a la clase propietaria y así realiza sus mejores virtudes potenciales, "ese país digno y silencioso y orgulloso y sombrío y sobrio" (IV, 466), debido a "su sangre argentina, la calidad particular de su sangre en el torrente de la sangre americana" (IX, 90).

El oligarca se identifica con los bienes de que es propietario, es porque tiene. "Miró la casa; su casa. Aquella piedra era toda su vida. Aquella piedra era más que su vida, que su propio cuerpo: residencia de señores, única en leguas y leguas a la redonda" (VIII, 15). En consecuencia, la pérdida de esta propiedad fetichizada es vivida como una minusvalía nacional. "Recorría con los ojos el fondo natural de tantas cosas argentinas (se refiere al barrio de Belgrano y las quintas de Martínez y Florida, residencia habitual de la oligarquía). Pensaba que todo eso iba a ser, en una u otra forma vendido. No podía soportar esa idea" (IV, 280). Ante estas reflexiones conviene despejar el equívoco que suele suscitarse con respecto al supuesto nacionalismo de Mallea y de todo el nacionalismo aristocratizante del 30, en general. Estos seudo-nacionalistas no defienden, en rigor, la Nación, como ente común a todos los argentinos. Son oligarcas y afiliados a la oligarquía que se lamentan porque ha pasado ya la edad de oro del gasto suntuario, y las grandes familias pierden los bienes estamentales de otrora (quintas, palacios, cascos de estancias, mobiliarios, etcétera). Cuando ellos se refieren a la Nación y a su entrega, mentan, en realidad, la parte del país que es de su propiedad privada y la ruptura de un exclusivismo que ya no se puede mantener por falta de asidero real en las condiciones económicas contemporáneas. Esta identidad propiedad-país se da en aforismos como el que define al "país que habitaba y que era suyo —oscura propiedad— desde varias generaciones" (IX, 24). "Todo lo suyo, sus bienes, sus indigencias. El país verdadero, no el falso" (XIX, 421), el país de esas "casas que no pueden hundirse" (idem, 302).

Tanto es cierto que este seudo-nacionalismo es un lamento por el tiempo perdido, que todo el pasado se evoca como edad de oro, todo ese pasado en que la entrega del país se estructuró detalladamente por la sociedad entre esa oligarquía patricia y el capital inglés. Así, en cuanto a la universidad: "La enseñanza se administraba según principios casi familiares. La educación universitaria asumía un

tono, más que patriarcal, paternal. Los estudiantes eran, por lo común, hijos de familias conocidas. Costaba encontrar en las listas de educandos un apellido sin antecedentes, un nombre sin reconocible pasado. Esos profesores, que eran eminencias nacionales, trataban a sus discípulos como parientes o hijos, con nobilidad y decoro" (VIII, 28). Y en cuanto a la política: "Los conservadores mandaban, se enriquecían, juzgaban. El país era una inmensa estancia conservadora. Vibraba en el país la orquestación de una increíble riqueza. El campo y los hombres, la capital y las provincias florecían en la misma sonrisa. El ambiente era de dulce paz, de confianza criolla, de sentenciosas profecías dichas en comicios y sobremesas" (VIII, 43).

Consecuentemente con la conversión de la propiedad en fetiche, se procede a la conversión del antepasado, fundador de la riqueza, en totem, en superdivinidad familiar y nacional: "No era sólo el antepasado: era el inexorable. El último ojo, aquél de quien no se podía escapar. Dios era otra cosa, Dios podía perdonar; pero aquél, no" (XIX, 43). Por cierto que esta mitología recurre a formaciones mentales arcaicas, como la veneración de los ancianos, el temor a los fantasmas de los antepasados, que siempre quieren bien a sus descendientes y juzgan sus actos para llevarlos por el buen camino, el temor y la reverencia por el viejo, que es quien más sabe porque ha vivido más y porque está más cerca de la muerte, o sea lo sobrenatural. Hay épocas enteras de la historia que han registrado como su modelo a la vejez, y son motivo de la observación fenomenológica.[2]

Por oposición a la exaltada burguesía terrateniente, aparece la denostada burguesía del dinero, la inversionista en negocios financieros, la comisionista de inversiones. Es el viejo prejuicio aristocrático contra el hombre que toca dinero y lo desprestigiado por la oligarquía: no tener tierras. Así el señor Cár-

[2] Simone de Beauvoir: *La vieillesse*, Gallimard, Paris, 1970, 91. Johannes Bühler: *Die Kultur des Mittelalters*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1948, 81 y ss., cap. *Das Zeitalter der Senectus*.

denas, contrafigura de su mujer y del país (IV, 278). Cuando los Ricarte empobrecen, para pagar deudas, hipotecan y venden tierras. Las obras de arte no se tocan, por decisión del jefe de familia, educado en los años del consumo suntuario. En cuanto a la idea de especular con títulos y valores, le horroriza. Vid. XIX, 92. El relato de Mallea está mitificado por falta de contacto con las fuentes estructurales de la riqueza. Ignora que, ante de perder pie en el terreno de la utilidad, la oligarquía ha convertido sus estancias en sociedades anónimas y que ya las grandes familias no son dueñas de la tierra, sino de paquetes accionarios que pueden ser incautados por consorcios como los dirigidos por los señores Cárdenas.

El gran señor es central en el sistema social que maneja. Todo lo que le es ajeno, es inferior. En la cúspide, él, con su corte de mucamos favoritos, ennoblecidos en el ejercicio de una servidumbre que dignifica por el contacto con la suprema dignidad social. En el margen, todas las otras categorías:

a) *El burgués:* en general, en Mallea, burgués y plebeyo son sinonimias de lo negativamente valorado, equivalentes de lo disvalioso. Pero no se trata de una clara visualización de la clase burguesa como tal clase, sino de una suerte de categoría moral que da lugar a la existencia de dicha clase. En otras palabras, la burguesía existe no porque exista un sistema social en que se inserta necesariamente como pieza de resistencia, sino porque un grupo de hombres espiritualmente desvalorizados se ponen a actuar socialmente como burgueses. La burguesía es "una clase cuya heráldica está de más en más hecha de explotación criminal de la vida, de farsa, de estupidez, de vicio ávido" (XII, 130). La burguesía se constituye "cuando se agrupan algunos individuos particulares en los que predomina un gusto por la expoliación moral y material de los otros" (idem).

Sabemos del aristócrata que se forma despreciando la vida, materializando "una soberbia imbatible frente a las acechanzas de una humanidad perniciosa" (VIII, 14). El noble sería lo heroico y el burgués, lo humano. Este, alejado de la tierra,

la sangre, etc., cae en inautenticidad. ("La antiburguesa, la gran auténtica", IX, 121). "Toda esa falsificación, toda esa enfermedad de lo humano que es el aburguesamiento" (X, 279), ese "resultado irremediablemente plebeyo" (XV, 305).

Fenomenológicamente, el ser-burgués se manifiesta por una incapacidad de gasto o una ignorancia de la ciencia señoril del saber gastar: "El hotel Amstel era el más caro de la ciudad y, como es natural, se albergaba más gente en el más barato, espeso y burgués, en el hotel Americano" (VI, 98). "¡Una peste, los burgueses que se llevan las buenas cosas sin saberlo! Hay que poner un negocio exclusivo, nada de tolerancias" (X, 112). "La burguesía acaudalada, los peor vestidos por los mejores sastres, las víctimas expiatorias de Patou y de Cocó Chanel" (XII, 42). "(Tenía) gestos naturalmente elegantes —cosas tan poco frecuentes en la burguesía aplebeyada de la que debía provenir" (XII, 91). Categorías naturales y síquicas disvaliosas son ligadas a la idea de lo pobre, de lo plebeyo: "Una cara ininteligente con el olor condigno de lavanda y naftalina" (XVI, 208). "El planeante carancho, tan plumoso de colchón ordinario" (XIX, 74).

b) *El judío:* aquí Mallea actúa por connotaciones disvaliosas, uniendo la figura del judío a la caricatura literaria que de él da la sociedad marginante, creadora de minorías perseguidas para desviar sobre ellas la agresividad de las mayorías oprimidas y hacerles vivir, ilusoriamente, el papel de opresoras.

"Stigmann, el pequeño judío de cabeza vesánica, locuaz, maldiciente, cínico, de tez grasienta, sucia" (IV, 24). "Somberg era un financista muy rico, de origen judío, cuya fortuna alargaba a lo largo y a lo ancho del país pesados seudopodios. Era tan conservador que regateaba con los vendedores los centavos del precio de algunos juguetes. La especialidad del señor Somberg consistía en comprar negocios sumidos en el crepúsculo" (IV, 208). "Había vendido el piano; después de convocar a un atajo de judíos, para pagar las medicinas, insultó a esas aves

rapaces que se llevaron el mueble por una nada" (XIII, 315).

c) *El homosexual:* cabe aquí la misma advertencia que con respecto al judío. Ejemplos:

"Un joven prosélito de Corydon, horrible como un basilisco de frente aria" (VII, 62). "Aquel contoneo de cintura, aquel empolvamiento, aquel vaivén ridículo del sastre, obedecían a prácticas abyectas e inconfesables. El monstruo pasó, allá a lo lejos, y Fernando guardó mucho tiempo la impresión de aquel contraventor que escapaba a los encasillamientos de la razón y al mundo proporcionado y justo de la belleza moral" (XIII, 34). Curiosamente, al referirse a la hermosura moral, Mallea define al homosexual como lo hace la policía, con el sustantivo *contraventor*.

ch) *El obrero:* aquí lo disvalioso juega en dos planos. Por una parte, culturalmente, el del prejuicio del aristocratismo: es despreciable quien vive de sus manos, quien debe trabajar para sobrevivir. Por el otro, socialmente: es despreciable, por resentido, el obrero que se instruye políticamente y se sindicaliza o adhiere al socialismo. Ejemplo, cuando se menta a "crasos jornaleros, descreídos y maldicientes" (VI, 146). "Obreros cultos, había en alguno de los hombres que tomaban la palabra en esas asambleas un fondo de resentimiento" (X, 225/6). "De jóvenes todos habían sido expertos en huelgas, osados, temerarios. Pero luego lucían aquellas panzas, aquellos hígados, aquellos hombros, y sus semblantes eran semblantes fáciles a la irrisión, incrédulos y sarcásticos" (XIV, 12). "¿Acaso la cabeza de un estómago desnutrido, hambriento, friolento, filosofa? Se subleva, se encona, se desespera, segrega protestas racionalizadas, pero su funcionamiento es inmetódico y su producto, rígido, obseso, poseso. Toda libertad queda hipotética mientras no la sustente el dinero" (XVI, 94).

d) *La mujer:* por cierto que si lo viril es connotado como valioso, la mujer, en tanto tal, y no parte de la vida del varón, queda relegada al juicio peyorativo con que la consideró por siglos el pen-

samiento opresor y machista. "Cuando las mujeres son lógicas se van al otro extremo y se vuelven autómatas sistemáticas, como los locos" (XVI, 107). "Las mujeres son intolerantes por naturaleza, como todos los débiles" (VII, 129).

10

Toda aristocracia ha jugado a encarnar una porción de lo sobrenatural en este mundo. Por un hecho genético, el rey es quien más sabe, quien más justamente siente, quien más sabiamente gobierna, etcétera, y todo gracias a tener el privilegio del don, la excepcionalidad del carisma. A imagen y semejanza de dios, el gran señor vive en la lejanía y la distancia. Lo cotidiano destruye los prestigios de lo excepcional: por lo tanto, para conservar el aura carismática, hay que mantenerse distante, aparecer ante la gente de vez en cuando, en lo alto de un sitio ceremonial, como el objeto sagrado que se expone a la pública veneración sólo en la señalada fiesta religiosa. Castillos y fortalezas, densas rejas y extensos jardines, aislan al señor del súbdito. Por su parte, se sabe que, dentro de ellos, la vida de los nobles se desarrolla en un *tempo* y con un estilo absolutamente diferenciados y propios, con respecto a lo cotidiano del súbdito. Es el reino de la cortesía, dentro del gran reino de este mundo. El señor manda en ambos, pero sólo comparte con los súbditos las relaciones de señorío. Las otras, las corteses, ocurren sólo entre cortesanos.

Pero hay una excepción, y la constituye la masa de siervos que están al servicio directo del señor, los mucamos, ayudas de cámara, chambelanes, etc. Los más altos servidores del rey son nobles ellos mismos y hay capas de la servidumbre personal del soberano que constituyen como sociedades de honor. Servir, a ese nivel, es una suerte de epifanía. El señor, habitualmente solitario y distante, es cotidiano para su servidumbre, que lo sirve jugando a una ceremonia del ennoblecimiento por identificación. Todo el que toca lo sagrado, se sacraliza a su vez.

Hegel ha demostrado lo inesencial de la persona del siervo, mero intermediario entre el señor y la cosa. Las dos esencias son el señorío y la coseidad: la servidumbre es la mediación instrumental entre ambas, gracias a la cual el señor puede gozar puramente de la cosa sin molestarse y sin tocarla.[3] Pero, por su parte, al señor le es esencial la relación con el siervo, ya que no hay señor en sí mismo y por sí mismo, sino sólo en situación de señorío, o sea en relación de fijar la dependencia del siervo. Lo que éste hace es, en puridad, un acto señorial, del que es él un mero instrumento mecánico. Pero tiene conciencia (alienada a la instrumentalidad del otro) y esa conciencia que reconoce la existencia del señorío en el otro, es esencial para la existencia del señor. Esto explicaría la constante exaltación que los aristócratas han hecho del buen servidor, que se ennoblece obedeciendo y cumpliendo puntualmente su misión. Trabajar es denigrante, pero esta vileza queda encerrada en la interioridad de la vida entre el siervo y la cosa. Elaborar la cosa y dársela servida al señor, como hecho esencial para la vida del amo es, en cambio, dignificante.

El oligarca argentino trata de reproducir esta relación dialéctica con las cosas por medio del mucamo. Todo señor está, así, más cerca de su servidor que del resto de los hombres, lejanos, allá en la calle pública y abierta. El señor ama en el siervo la encarnación de su propiedad, de la que puede gozar gracias a la vivacidad que el mucamo otorga a las cosas. Lo ama como a la loza de sus letrinas, según la frase de Genet. En la intimidad de la mansión, siendo suyo el trabajo del mucamo, el señor goza de su situación de privilegio mirándose en el siervo con doble mirada especular. Cuando mira al mucamo, ve que la mirada que le devuelve el otro, es puro refractor inesencial de su propia mirada : el siervo lo está mirando como a un espejo, está tratando de identificarse con él a nivel de imagen especular, de integrar la figura del señor incor-

[3] Hegel: *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura, 1966, 117/121.

pgrando a ella las cosas que el señor le ha mandado elaborar por el trabajo. El es el señor en la medida que el señor come lo que él cocina, se pone la ropa que él le lava y le plancha, duerme en la cama que él ha tendido, usa el baño que él ha limpiado, etcétera. Y él es la mano del señor que el señor maneja desde la distancia de su conciencia, para evitarse tocar las cosas con las manos de su cuerpo señoril y ocioso. A su vez, complicándose con ellos como defensa contra la exterioridad, y eligiéndolo para su servicio personal, como los reyes, los señores argentinos instituyen la figura del mucamo favorito.[4]

Como contrafigura necesaria del señor, aparece en Mallea este siervo que se honra obedeciendo en silencio. Tiene mucho de la pasividad objetal de las cosas inanimadas y de los perros, esa condición vegetal de la resignación, como si la gleba fuese lo que la tierra a la planta, que la hace vivir a la vez que la inmoviliza radicalmente. Es cierto que el siervo puede irse de la casa, tentar otra ocupación en el relativamente libre mercado de trabajo capitalista. Pero el señor vive una cultura copiada de viejos señoríos europeos, y sus sirvientes quedan, por generaciones, arraigados como árboles al suelo de sus estancias, viviendo voluntariamente una sumisa condición de vasallos medievales. Las relaciones entre señor y mucamo se dan, generalmente, connotadas por el monólogo del amo o el silencio de ambos. El mucamo, inesencial como conciencia, es, en la comedia de la servidumbre, un personaje mudo, inactivo. "Yo llamaba a este hombre del pueblo, a este servidor callado y digno e íbamos sin mucho hablar andando el crepúsculo" (III, 73). El mucamo favorito tiene cualidades excepcionales: "El peón que la traía (la leña) era un italiano noblote, de ojos azules, anarquista y lector de Lermontov" (IV, 22). "Tenía esa actitud limpia y sana ante las cosas de los que nunca han traficado, de los que no han hecho nunca más que aplicarse a hacer mejor lo que están destinados a hacer en la comuni-

[4] David Viñas: *De Sarmiento a Cortázar*. Siglo XX, Buenos Aires, 1971, 215 y ss.

dad" (IV, 514). "Una muchacha delgada, vestida como la gente del pueblo, pero fina y atractiva en su apariencia" (VI, 88). "Dignidad del rico y del pobre, del que vive mano a mano con el paisaje" (IX, 132). "Juan (el criado) dio las gracias con respeto y sin humildad" (XIX, 26). "Todos aquellos seres vivientes, los malos y los buenos, eran gente eminentemente, sublimemente persuadible" (XIX, 350).

11

El discurso de Mallea tiene sus ritos y sus personajes, pero también un explícito aparato ideológico. En un primer nivel se alinearía su mundo del espíritu, todos los elementos ideológicos que se alzan frente a la realidad de la historia y la sociedad. En general, es de observar una desvalorización del pensamiento político y social como tal y, por consecuencia, lo que para Mallea es la así llamada vida del espíritu. Esto obedece a varias razones: la identificación de lo espiritual con lo europeo, que excluye al americano de la vida del espíritu, para arrinconarlo en el campo de la sangre, la tierra, el alma, la raza, etc.; la valorización del alma y la interioridad, por oposición a los negocios del mundo, ocupaciones viles, en general; el fin de los tiempos históricos, ilusión de todas las clases dominantes en el momento en que su proyecto histórico de dominación se haya concluso, como el de la oligarquía argentina en tiempos de Mallea. La historia deja de existir cuando la oligarquía tiene cuanto quiso, y esto es verdad desde el ángulo óptico de esta clase: en efecto, la historia ha terminado para ella, su tiempo de actividad histórica ha pasado ya. La oligarquía mira hacia el pretérito, evoca las sombras tutelares, repite arquetipos anacrónicos, maneja modales anticuados. Juega a ser eterna con naipes marcados, termina siendo su propio fantasma. En tanto, sus agentes políticos transan y se acuerdan con los nuevos sectores que factorizan el poder, para poder alargar el tiempo de sobrevida de la clase,

evitar el encontronazo frontal que puede resultar matador. Pero a estos a quienes toca la parte del diablo, estos que ya no pueden manejarse con la altivez del dominador obedecido, sino que tienen que jugar el papel del Tartufo negociador, el hidalgo pobre les enrostra, ingenuamente, justamente, su falta de hidalguía señorial. Es esa Argentina de politiqueros y comisionistas, esa Argentina visible, objeto de sus denuestos.

El pensamiento tradicional del liberalismo argentino es irracionalista, como corresponde a un *establishment* intelectual que opera en un país al cual la división mundial del trabajo impuesta por el imperialismo le ha otorgado la escueta misión de ser-sólo-su-cuerpo, mero amasijo de materia prima sin cabeza. Asumiendo este rol, los escritores del régimen han considerado siempre a la razón como despreciable, y al instinto y la intuición, como valiosos. Lo mejor del hombre es su animalidad, la que no se engaña con los espejismos racionales, así como lo mejor de la Argentina son las vacas de sus praderas, y no las gentes sucias y corrompidas de sus ciudades, esas ciudades racionales y enfermas. "¡Qué estupidez más grande la de la diosa Razón! ¡Qué estupidez moral más grande! La razón, ¿qué debe ser, sino un perro dócil del espíritu en que florece nuestra carne cuando renace de las cenizas de ella misma?" (I, 151). "El universo, como la vida, no es materia racional" (III, 130). "Sentí una aprensión, un indefinible horror por la palabra; si ella de tal modo nos dejaba impotentes, inexpresos, tácitos, ¿podría haber nada más ominoso, más atroz?" (III, 137). "Las salidas por la pasión, las salidas por el heroísmo, las salidas por el absurdo, las salidas por una ascética, las salidas por la aniquilación de sí. Al lado de estos raptos, las salidas que la razón propone son estúpidas y mediocres" (IV, 39). "Creo en un progreso del hombre que comienza en la destrucción de sus propias resistencias racionales" (IV, 248). "El absurdo de cada cosa y de todo" (VI, 83). "El intelectual es el ser que todo lo deforma. Lo propio de su arte consiste en la verosimilitud de su deformación; su inteli-

gencia está constituida para convencer deformando" (VII, 139/140). "Ese ánimo disciplinado que hace del buen estudiante una suerte de buey lúcido" (VIII, 66). "Las ideas están muertas. Las cosas que en nuestro mundo actual sobreviven, no son precisamente los conceptos ni forma alguna de sistema o principio en estado puro, sino la forma misma de ciertos actos, de ciertas operaciones sensibles, de ciertas manifestaciones de presencia" (XI, 45). "Vale más en la vida el amor cándido a un héroe ilusorio que las pobres reglas pedantes que el hombre ha inventado bajo la etiqueta de la ciencia" (XIII, 53). "Esa especie de medusas acidiosas que se llaman intelectuales" (XVI, 29). "¡Cuánto dispendio de vida, en efecto, en el tumulto de Buenos Aires, quejándose de futesas, no quejándose de lo esencial! Mil dilemas igualmente intelectuales y por lo tanto igualmente insolubles" (XIX, 59). "Nuestro horror o vituperio de las grandes ciudades" (XX, 108). Consiguientemente con el heroísmo irracionalista, surge el elogio de la guerra: "Nada hay tan abominable en el mundo como el estancamiento de los hombres en la especulativa morosidad. Tras poco, apesta. Y hasta la pretendida necesidad biológica de las guerras no es, en suma, sino la necesidad biológica de que estas partes hagan crisis, estallen por algún lado" (I, 150).

La verdad, como producto de las insuficientes y vanas leyes de la ciencia, está en conflicto con la vida, ese flujo inefable y cálido que no se deja atrapar por el conocimiento. Otro tema caro a la cultura burguesa de la decadencia: la tragedia de la cultura (Freud, Simmler, Spengler, Klages, Bergson, Keyserling, Blondel, etc.). La cultura, sistema de principios acumulados sobre la indócil materia de la represión y de la explotación humanas, entra en conflicto con la vida —atención: la vida como la entienden los privilegiados, o sea "su" vida—. No se trata de la sublevación de los oprimidos contra la cultura de los opresores, sino de la evasión de la cultura por parte de individuos aislados y privilegiados que, intuyendo el fin histórico del mundo en que viven, quieren entregarse al goce apresurado de lo

prohibido en tiempos normales. Esta vida gozosa y misteriosa, ajena a la razón, es la vida del dux, del héroe, del santo y del artista. "Hay una cosa que resiste a la verdad, al frío de la verdad, que lo soporta, y es la vida, la vida que soporta la intemperie" (V, 24). "Socava lo natural el ánimo erizado o sofístico" (VII, 201). De acuerdo con el aforismo kantiano, no conocemos la realidad, sino sólo sus fenómenos: "Todo es en la vida imagen. La realidad no está en lo real sino en la imagen que tenemos de lo real" (IX, 25). "El hombre que más vive no es el más inteligente sino el más sensible, lo mismo sucede con las naciones y las culturas" (IX, 149).

12

Tanto en el período martinfierrista del primer Mallea (la década del 20) como en el siguiente, opuesto al anterior por su tono de patética meditación sobre lo nacional, el tiempo de su formación es el tiempo del fascismo. Más allá de las dificultades para obtener una idea común a todos los movimientos connotados de fascismo, este sistema de gobierno de la sociedad capitalista europea en cierto momento del siglo xx, domina toda la época. Es el tiempo de la inmediata posguerra, de las revoluciones socialistas en Rusia, Hungría y Alemania, de las ligas campesinas y las Cámaras del Trabajo en Italia: la revolución social parece ser el horizonte inmediato de la historia. Los conflictos más agudos se dan en los países no coloniales, o de escaso imperio colonial (se verá luego el mismo fenómeno en España y Portugal), dado que los demás (Francia e Inglaterra, por ejemplo) transfieren la lucha de clases a otro escenario, y proletarizan pueblos enteros, lejanos a las metrópolis. Las burguesías dominantes en cada país y el aparato de las monarquías no es capaz de detener el flujo del hecho revolucionario, y encarga esta tarea a sectores de las capas medias, armados en escuadras terroristas, que actúan con la complicidad de los

poderes. Una vez sofocado el peligro revolucionario, se instaura una dictadura que deroga los estatutos de derechos subjetivos del antiguo régimen liberal y mantiene el clima de terror por medio de represiones suplementarias (persecución de minorías raciales, amenaza de guerra inmediata).

En el escenario nacional, paralelamente a la aparición europea de Mussolini, Pilsudski, Oliveira Salazar y Primo de Rivera, se dan condiciones particulares para un cierto auge del fascismo en círculos intelectuales y políticos ligados al régimen. El ascenso del radicalismo contiene una amenaza de política nacionalista y acciones directas de masas. Al viejo acuerdo de 1912, que permitió la incorporación de nuevos sectores sociales al nivel del gobierno, le faltan recursos para neutralizar estos peligros. El libre juego de las instituciones no basta para controlar la situación y se piensa en recurrir a la quiebra del orden constitucional por medio de la directa violencia militar. El mentor intelectual de este neo-fascismo criollo es Leopoldo Lugones, venido de una juventud izquierdista —como Mussolini—, hidalgo pobre de provincias asimilado a la cultura de la oligarquía, que vive de un empleo público y anuncia que ha sonado la hora de la espada para los pueblos, en un discurso que pronuncia en Perú en presencia del ministro de guerra de Alvear, Agustín Justo. *Il popolo d'Italia* de Buenos Aires es *La fronda,* diario refinado y agresivo, órgano del nacionalismo aristocrático; los *fasci di combattimento* locales son la Legión Cívica. El propio Lugones redactará la proclama golpista de Uriburu en 1930. Pero como el régimen italiano al fascismo ecuadrista, el régimen argentino a este neofascismo, lo usará para suplantarlo, oportunamente, con equipos más tradicionales. El poder de decisión no está en ellos, sólo la fachada formal.

La oligarquía argentina, que terminará la guerra aferrada a las banderas de los aliados y festejando la derrota del fascismo, no tiene recursos ideológicos para resistir la eclosión de las ideas fascistas en el lapso 1920/40. Ha sido dicho muchas veces pero conviene repetirlo: la tradición ideológica de nues-

tra oligarquía es el liberalismo autoritario. Y así como la burguesía, la nobleza y la dinastía italianas "dejan hacer" a las escuadras fascistas frente a las izquierdas, hasta que llega el momento de reconstituir el orden institucional, la oligarquía nativa y sus aliados retoman el poder por la fuerza, argumentando, como antes el respeto al gobierno representativo, ahora, el derecho de las minorías selectas.

Culto de los héroes, irracionalismo, exaltación de la juventud y de la vida en oposición al intelecto, un pasado antiburgués y socialista, un doctrinarismo escaso y heterogéneo, donde Sorel y Marx se mezclan con D'Annunzio y Bergson, ejercicio de la fuerza de los que tienen sobre los indefensos, racismo (vuelta al imperio romano, desprecio por el germano y el judío de "rojas guedejas"), son rasgos ideológicos del fascismo italiano que cualquier oligarca argentino podría compartir. Además, Mussolini da al ejercicio del poder la pompa de las grandes fiestas sociales y de la ópera, que tanto ama la oligarquía argentina: paradas, juramentos masivos, bendiciones, etc. La aristocracia saboyana, los grandes propietarios agrarios con su dinero y prestigiosos *clercs* liberales (Salandra, Giolitti, Orlando, Croce) apoyan el ascenso de Mussolini.[5] Intelectuales brillantes, como Gentile y Rocco, son sus doctrinarios.[6] Los momentos históricos son, por razones diversas, paralelos: hay que sustituir en el gobierno a un elenco inepto a asegurar la estabilidad del sistema, y destruir los focos de oposición peligrosos.

Muchos ideologemas del pensamiento fascista más divulgado recurren en el discurso de Mallea, sobre todo en los tiempos de *Nocturno europeo* y *La bahía de silencio*. Ejemplos: "Vivir con peligro es multiplicar la vida" (I, 39). "Lo que se necesitaba encontrar era una no moderación fructuosa, una no moderación casi épica" (IV, 402). "La vida es afirmación. Los dudosos, los opositores son

[5] Ernst Nolte: *I tre volti del fascismo*, Mondadori, 1971, 226 y ss.

[6] *Almanacco Italiano Bemporad 1934*, 346 y ss.

siempre seres enfermizos" (IV, 383). "El viento de la conquista, siempre confiada y enérgica" (idem). "Puesto que el combate es un privilegio, hay algo en mí que reclama esa jerarquía" (VII, 188). "La natural jerarquía del mundo" (X, 286). La figura del Dux es descripta como "genio misteriosamente reclamado y previsto", que llega a la historia con "justeza singularmente predestinada" (V, 52). El fascismo es anunciado como reacción a un exceso de intelectualismo, como una toma de posición autoritaria y aristocrática: "Se había llegado a un tal bizantinismo de conciencia que seguramente el mal no podría curarse por vías humanas" (VII, 34). El destino prefijado del héroe se ejemplifica con San Ignacio y Don Quijote, tan seguros de su sino que se dejan llevar adonde su caballo quiera (IX, 168/9). "El mundo es desigual y a la desigualdad le gustan los excepcionales" (XV, 275). "Los caracteres superiores se prueban sin necesidad de probar" (XX, 101). "Un estado de anarquía profunda no se remedia en los pueblos sino con extrema flagelación" (VII, 107). "¿Cuándo caerá el fuego, la flagelación justa contra tanta anarquía?" (VII, 157).

La fe en las minorías selectas aflora en estos dichos: "Un montoncito de gente, el único que cuenta" (XIII, 264). "Esta aristocracia y este poder, este orden encarnado e intrastocable" (XIII, 522). "Los mejores, que son los únicos que cuentan" (XV, 116).

Mallea expresa su repudio por la política concreta, como el fascismo, enemigo de las democracias caducas y de los parlamentarismos ineficaces, frutos de la opulencia ociosa. "Basta de políticos. Su poder está basado en los convenios de comité" (IV, 99). "Nos daba náuseas la política. Los cuadros, los partidos, estaban podridos hasta la médula y de su primitivo dogma sólo ofrecían una cantante nulidad" (idem, 103). "Había verdaderas multitudes comentando los últimos giros de la política continental. ¿Qué tenía que ver un hombre fundamentalmente libre con todas esas conversaciones?" (idem, 340). A unos antifascistas exiliados en Bél-

gica se refiere diciendo que "se reducían a un tipo de debates meramente dialécticos, meramente teóricos" (idem, 380). "¡Qué me importaba la política como tal política!" (idem, 529). "Seguimos politizados hasta la garganta, como si la política fuera el único agente de virilidad, o al menos el más importante" (V, 177). "Era uno de esos hombres que las democracias arrastran al poder, al azar de sus mareas, prostituyéndolos y dividiéndolos" (VII, 186).

El protagonista de *La bahía de silencio* funda la revista "Basta", que atrae a simpatizantes del fascismo, como el doctor Jazmín Guerrero y los dos "efebos". Una nave dibujada en negro y mostrando su latina vela le sirve de insignia. Mallea pronuncia una conferencia en el palacio Giustiniani de Roma, siendo presentado por el teórico fascista Giovanni Gentile ante un público de "espíritus acaudalados" (XX, 59). Dichos de admiración por el fascismo recurren en su discurso: "(*Basta*) se parecía al *Avanti* de Benito Mussolini. La comparación era estimulante" (IV, 125). "(Las palabras de B. M. a una amiga) que yo hallaba hermosas y sencillas" (id., 258). "¿No le parece a usted un bello momento de Italia? —me preguntó el oficial más joven—. Sí —dije—, el país está en pie" (id. 262). "(La camisa negra). Debía ser entonces, más que en ningún momento, bello, aquel símbolo cívico de un dolor y de una voluntad apareciendo bajo la ropa común" (id., 264). En Florencia, a la que acude, en tiempos de Mussolini, huyendo de la decrepitud intelectual de París, encuentra un espectáculo estimulante: un grupo de jóvenes cantando himnos religiosos y discutiendo con violencia, "imbuidos de alegría y de fuerza, su conocimiento en equilibrio, sus espíritus respiraban en el universo como el pulmón en la altura... Seguridad explícita de esa juventud, su masculinidad arquitecturada en un gozo" (VII, 205). Aun en una carta a Montherlant de 1939, encuentra que el fascismo y el nazismo tienen de bueno "cierto coeficiente individual de abnegación", aunque dirigidos "por un elemento de comicidad trágica" (XI, 123).

Consecuentemente con esta línea doctrinaria, Mallea manifiesta su enemistad con el marxismo y el bolchevismo: "Existe bastante de pornografía sentimental en todo eso (se refiere al suicidio de Maiacoski). Me desagrada" (IV, 271). Como se vio, siempre liga conciencia marxista con resentimiento: "Era uno de los que teorizan sobre el materialismo histórico desde el fondo de su personal resentimiento. Y con quienes, desde luego, habría que hacer la primera pira para salvar al suspirado fénix de la humanidad; en realidad, bastaría con este acto de fe, con esa quemazón de los medularmente depravados, para que, sin ayuda de sistemática teoría alguna, los dispersos encontraran unidad y los partidos sociales, su movilización hacia un orden" (VII, 44). "Marx y Engels, esos libros bárbaramente opinables, erizados de argumentos y furiosos de convencer" (XX, 144). Las malas relaciones entre la oligarquía intelectual argentina y el fascismo empiezan cuando la invasión a Etiopía: insertados en el imperio colonial inglés, estos intelectuales ven con malos ojos esta colisión de intereses entre británicos e italianos. La guerra de España alejará más fuertemente a otros, y la europea, en 1939, con la actitud conjunta de Italia y Alemania, hará regresar a todo el mundo al redil de las democracias occidentales.

En Mallea, como en tantos otros escritores del *establishment*, los nombres y apellidos políticos están ausentes del discurso. Se ha visto considerar estas actividades como bajos menesteres. Pero hay un hecho que hace aterrizar a todo el mundo en el suelo de la historia, y es el fenomeno peronista. La ascensión de la clase obrera, la liquidación de la dependencia británica, la humillación de muchos tabúes de estamento, la composición de los elencos gubernativos, desconciertan a los observadores que, munidos de esquemas liberales, temen lo peor: las izquierdas, una vuelta del fascismo; las derechas, la revolución social. Perón ("el mentiroso, con su enorme cuerpo de dragón cebado estos doce años") es el único político nacional del que Mallea osa decir el nombre. Tras su caída, el país es "devuel-

to a cada cual. El viejo, noble país generoso, amplio para todos, abierto para todos. El país excarcelado. El país devuelto de su secuestro" (XX, 90). Es claro: si la historia no existe, vale el eterno retorno. Nada ha ocurrido, todo está como era entonces. Mallea dice como el gobierno gorila: "No quiero más aristocracia que mi democracia" (XXI, 52). Elogia "los principios de civilidad y decoro que encarna la marina" (XIII, 30), y adhiere —olvidando los entusiasmos fascistas de su fogosa juventud deportista y heroica— a esa revolución que se cumplió para "recuperar esa libertad que hizo a los pueblos felices y eternos" (V, 41).

13

El otro aspecto del mundo del espíritu malleano es el que ejemplifica el clásico maniqueísmo cultural de la Argentina colonizada: Europa (espíritu, cultura)-América (cuerpo, instinto).

El origen mítico de esta concepción es la narración de cómo encarna en el cuerpo irracional de América el espíritu europeo, sabio de toda sabiduría eterna. La cultura europea es la Cultura, la única existente y posible. Los imperios europeos han construido este maniqueísmo cultural (el espíritu es un fenómeno topográfico y racial, se da sólo entre ciertas comunidades del mundo, en ciertos sitios del planeta) para justificar ante el tribunal del pensamiento fetichizado (ideología) las guerras de agresión colonial, el sometimiento de territorios y pueblos por medio de la fuerza. El americano se siente, así, desterrado de su patria espiritual, es un retazo de espíritu alejado del Reino del Espíritu (I, 169). Su aspiración más íntima es volver a la patria, la patria de sus ancestros espirituales. El mito del viaje, la peregrinación a las fuentes, la gran ceremonia cultural tradicional de nuestra oligarquía, adquiere en Mallea, como tantas otras cosas, un carácter cultual. Se ha fetichizado el objeto europeo, transformándolo en una hierofanía de la cultura (ob-

jeto en que se manifiesta la deidad cultural). El viaje tiene como finalidad la adoración del fetiche.

Una vez en Europa, ya no parece vivirse por los sentidos, sino "por las facultades superiores y reflexivas del ánimo, orientadas por un raro sentido exterior de las cosas permanentes" (I, 147). "No podía encontrarse una sola parcela de materia que no estuviera redimida por la expresión" (VII, 20). Europa no es sólo el espíritu en arte y filosofía, es la industria: "Se trataba, sin duda, de algún artículo de importación, producto de quién sabe qué artesanía admirable a la que no estábamos acostumbrados" (XVI, 410). La India no es Europa, tiene una "existencia fuera de la historia" (XX, 204). Pero no se crea en una adoración incondicionada; todo a la Inglaterra civilizadora y a la Francia artista; en cambio, sus enemigos tradicionales, los alemanes, se engañan "con el clima de su estruendosa y egoísta conciencia burguesa, siempre un tanto bárbara y un tanto hecha de letras duras" (IX, 129).

El hidalgo pobre cae de rodillas ante los fetiches. Verbalizada en su estilo recargado y enciclopédico, la ceremonia cae en lo divertido. "Vamos desde este mutismo a ese golfo de palabras. Y, después, cuando ya nos arrastra ese aire, todo es casamiento con el espíritu de sitios, cosas y personas; todo es seguir la pista de los fundadores mágicos a través de sobrevivientes praderas, castillos, templos, batisterios" (IV, 233). Las paredes de la Rue Saint Honoré "exudaban gotas balzacianas"; las medialunas comidas en la Rue Royale, el pan francés llevado bajo el brazo, la carne al Chablis, tienen "el sabor de lo espiritual" (idem, 235). Los museos europeos son eternos (VI, 136). París es el centro del mundo; esto se siente (VII, 15). Allí uno no vive, sino que es el mundo: las calles tienen nombres literarios, de las ventanas sale música francesa, las señoritas se la pasan leyendo a Racine y evocando a la Lecouvreur (id., 19). A orillas del Arno crecen "los frutos auténticos del planeta" (id., 143). Allí los argentinos se bañan en esencias gálicas "como bárbaros en pilas de marquesas" (VIII, 48). La materia europea es eterna (id., 49). En cam-

bio, otro personaje puede definirse tan sólo sabiendo que "era hija de un fabricante de botellas de Avellaneda y no había estado nunca en Francia, ni aun en Montevideo" (X, 136).

14

Cuanto queda dicho pretende sistematizar la ideología de Mallea en cuanto a las realizaciones objetivas del espíritu. Pero hay otro sector de su discurso, vinculable a una posible filosofía del alma, que reivindica para sí los predios interiores. Varias comunicantes remiten el alma malleana al resto de sus ideologemas: ante todo, el individualismo aristocrático, la fe en la existencia de una interioridad individual incomparable, indemostrable, intransferible, incomunicable, el Individuo Absoluto, único como la personería del aristócrata, arquetipo de sí mismo. Luego, la desvalorización del mundo exterior, político, social, histórico. Finalmente, el tema primitivo de la regeneración moral de los argentinos, por medio de una vuelta a lo telúrico, o sea a los niveles elementales del alma. "Podía juntar fuerzas para negarse a las corrupciones exteriores armadas como ejércitos en un instante en que el mundo pugna por dejar a todos los hombres sin intimidad. Lo mejor que tenemos: la facultad de dar a nuestra alma hondura y espacios libres" (XIX, 115). "Lo que este mundo necesitaba era crecer en el sentido de su libertad interior y en el sentido de la conciencia de esa libertad" (I, 90). "Yo estoy del lado de los que esperan el triunfo final recogidos en la bahía de silencio" (IV, 566). "¿De qué sirve la vida sin independencia interior?" (XIII, 465). "Todo lo que en las criaturas importa es su porción inmostrable" (XIX, 178).

Recurren las metáforas para enaltecer el huerto concluso del alma, el íntimo jardín que sólo se cultiva para sí mismo, aquende las rejas de clausura del mundo: la torre íntima, la guerra interior, los enemigos del alma, la bahía silenciosa. Lo mismo en cuanto al tema de la regeneración íntima de los

argentinos, indispensable y previa a la regeneración nacional: "Este propósito de perfección no puede exigirse a gobiernos o instituciones, debe venir de cada hombre, y a cada cual le está reclamado este servicio a la comunidad" (V, 172). "La evolución consistirá en una asunción gradual y colectiva de lo que cada uno ha elegido sinceramente como patente y meta de su ser" (V, 176). "Todo lo que mejora un hombre en su terreno es de consuno buena nutrición de comunidad" (IX, 19). "Este país reclama un fuerte estado de actividad íntima. No creo que el hombre pueda modificarse por su accidente sino por su naturaleza" (XI, 13, 34). Este progreso anímico es la clave del ascenso americano, justamente, porque América es el alma (así como Europa era el espíritu y la industria): "El ritmo americano es, pues, ante todo, una prevalencia del alma" (XI, 192).

Pero, ¿qué es el alma que tanto recurre en el discurso malleano, sobre todo a partir del abandono del tema "redentorista" nacional y su incursión en temas psicologistas, individuales, de individuos de ciudad que carecen de comunidad con la tierra? Pareciera ser el ánimo aristotélico, como cuando se refiere a las "facultades superiores del ánimo", citadas, y al "país acostado por su alma apetitiva" (V, 77). Se piensa en un alma explicable y existente, forma del cuerpo, articulable, a su vez, en categorías de ánimos: nutritiva, sensitiva, imaginativa, apetitiva, racional, racional-volitiva.[7] Pero es un equívoco terminológico. Mallea alude a otra alma, más acorde con la tradición tomista de una doble sustancialidad, corporal y anímica. Así como hay una sustancia extensa, mensurable, sensible y verificable que es cuerpo, hay otra, inconmensurable por inextensa, no sensible sino en sentido figurado, que funciona análogamente a la corporal pero cuya actividad no es verificable, sino intuible a nivel trascendente, y he allí el alma, "la hierba iletrada del alma" (XI, 147), "el subterráneo del espíritu,

[7] W. D. Ross: *Aristóteles*, Sudamericana, Buenos Aires, 1957, 187 y ss.

su gran despensa viva de emociones y afectos" (XI, 195). Estamos en pleno relato mítico protagonizado por Psyqué. Su figura se comporta en el como-si de un cuerpo, a veces con gestos metafóricos sumamente divertidos. Aquí, su elenco: "El alma le brillaba en el cuerpo" (XIII, 285). "Se le agolpó el alma en los ojos" (XIII, 451). "Si te ventilaras un poco el alma" (XV, 46). "Las partes secas de su alma se sintieron bañadas" (XV, 161). "Una de esas fiestas que calientan el alma" (XV, 227). "Las piernas se le endurecían como el alma. Y ni las piernas ni el alma podían seguir, hasta rehacerse" (XV, 262). "La piel del alma se le erizaba" (XVI, 50). "Por más que nos grite el alma por dentro" (XVI, 91). "El alma, lacerante y lacerada, se le armó de látigos" (XVI, 98). "Gente de alma gorda" (XVI, 120). "Mientras tenga el alma en otra parte, ¿qué le puede hacer el frío de la calle?" (XVI, 163). "El alma le chorreaba gotas pesadas" (XIX, 33).

Es en el coto amurallado del alma donde se dan los sucesos novelados por Mallea. Su finalidad perseguida (por el alma del personaje) es ética: se trata de la salvación; si es posible, de la salvación nacional; pero si no, ante todo, de la salvación de cada alma en particular.

El alma, lo sabemos, es iletrada. Su motricidad es intuitiva, no da cuentas a la razón. Se plantea empresas de salvación inmanente, pero de las cuales ella misma no juzga. ¿Quién dirá de su liberación o de su condena? Habría que entrar en la instancia de la fe, ascender al dintel trascendente. He aquí la falla basal de la construcción malleana: proponerse una salvación sin dios, sin la divinidad como presupuesto o como meta. De ahí la zozobra innominada, indescifrable, incomprensible, que domina habitualmente a sus personajes, desasosegados por la falta de lo que ignoran qué es y por la búsqueda de lo que ignoran cómo es. Largas caminatas, silencios, malestares inarticulados, falta de información, en el narrador y en los personajes, de lo que ocurre y cómo les ocurre, a más de esa figuración analógica por la que sabemos que el alma

siente esto o lo otro. El fideísmo plantea una dificultad insuperable desde el vamos de la empresa que pretende verbalizarlo: el hecho de que el acto de fe no es verbalizable, ya que la palabra es histórica y ocurre y opera en el campo del más acá con relación a lo absoluto. No se puede comunicar lo inefable, no se puede plasmar en mensaje lingüístico un acto de comunión con lo sobrenatural. A nivel del lenguaje, esta anomalía construye su estructura: Mallea sabe que debe expresar lo absoluto y esta trascendencia sería su metalenguaje, la dirección hacia la que apunta su discurso, y que está fuera de él. Pero como se trata de un metalenguaje exterior a la historia, no le es instrumental ningún código, y hace que se desplome la construcción del discurso en una reiteración de vanas perífrasis. "Yo no sé que haya en la tierra, con excepción de la fe misma, otra posibilidad de confortación" (I, 20). "Sólo es verdad lo que es capaz de comunión" (II, 157). "Un destino verdaderamente digno de ese nombre es una imagen cuya presciencia se posee en términos bastante precisos dentro de su posible multiplicidad" (IV, 210). "El escritor es un hombre que opera con misterios" (V, 84). "Lo que me pasa es difícil de decir. Me parece que va a ser eterno. Otras veces me parece que va a acabar de repente" (VI, 131). "Yo también he padecido la persecución de muchos misteriosos tormentos" (VI, 135). "La miseria es del que no cree, del que no se salva incendiándose. La fe es la forma del hombre" (VII, 211). "Todos estamos en poder de fuerzas tan extrañas..." (X, 99). "Era menester reconstruir un estado de fe" (XI, 47). "Una zona que trascienda al hombre y que esté comunicada con el misterio y, por consiguiente, con la materia eterna" (XI, 53). "La dignidad del hombre y de su supremacía hacen necesaria la idea de su responsabilidad, de su sentido de culpa, de su sed inmanente de castigo como etapas previstas y potenciales de su expiación y liberación, o sea de su acceso al bien consciente y a la verdadera cima" (XIII, 7). "El peso inseguro de un estado denso e indefinido, de una especie de nube poética abstracta" (XIII, 165).

"Trascendencia: la necesidad que tiene el alma de salir de sí misma. El paso de un ser a otro" (XIII, 278). "Los itinerarios enigmáticos de lo uno y de lo otro nos trasladan y nos detienen. Todo nos conduce" (XX, 9). "La vulnerable y misteriosa materia de que en realidad estamos constituidos" (XX, 61). "Todo lo que se nos presenta como revelación queda fuera de nuestras puertas" (XX, 62). "Yo no creo que haya en el mundo enseñanza más grande que la de enseñar a creer" (XX, 121). "La explicación —la una y la sola— no pertenece al lenguaje de este mundo" (XXI, 152).

15

Amputado su término trascendente, el acto literario malleano termina en fracaso: feligrés sin dios, nigromante sin culto, peregrino a la tierra sin más empresa que la ceremonia vana del telurismo, el hidalgo pobre es un señor sin posesiones ("un señor a quien no le quedara más que el señorío, y eso en grande" XIX, 76). Su proyecto es disparar hacia un blanco inexistente que, por lo mismo, nunca será alcanzado. En el fondo de esta imposibilidad literaria, está la imposibilidad histórica de una cultura exhausta: el proyecto constructivo de la oligarquía ha terminado ya y la superestructura cultural que ha condicionado sobrevive por encima de la inoperancia de su estructura económica y social, gesticulando en vano un lenguaje anacrónico, celebrando cultos a dioses extintos. Ante los escasos iniciados ya no aparecerá deidad alguna.

Mallea advierte lo contradictorio de su origen, burgués e idealista (I, 24). Este origen, según él, condiciona el germen de su disconformidad, sin advertir lo contradictorio de una disconformidad abstracta contra un orden de cosas que ha construido una clase que le merece los mayores ditirambos. Es incomprensible que esta clase, impulsada por la infalible sabiduría de la tierra, haya olvidado asegurar la eternidad de su predominio, abriendo las puertas a la bastarda inmigración y no encuadrán-

dola en la gran tradición criolla y señorial. Este absurdo histórico se debe a la ideologizada falacia histórica con que se maneja el intelectual de la oligarquía: el creer que las categorías alcanzadas en la historia por su clase (la propiedad de la tierra y el gobierno plutocrático ganadero) son categorías naturales e inmutables, asimilables a la identidad química del suelo. Mallea no entiende que no hay señores sin posesiones. El señor sólo es señor cuando existe el efectivo vínculo de predominio sobre el siervo. Cuando a un hidalgo sólo le queda su hidalga pobreza, ya no le queda hidalguía ninguna. Como Chaves, debe callar ante la historia y cultivar sus falaces jardines interiores, cosecha de un dios difunto.

16

El discurso de Mallea tiene también, por cierto, caracterizaciones estilísticas. Y sus estilemas responden a las mismas coordenadas ideológicas que los demás elementos que lo componen. Se trata de una escritura en que alienta la expectativa de ser leída por el patriciado, y el ámbito virtual en que sucede tal lectura, es el cortés gran salón oligárquico.

Como se dijo, el salón oligárquico es la palestra en que se mide la capacidad de gasto de los miembros de la clase: hay que demostrar propiedades a nivel de estructura (una estancia, una joya, un carruaje) y de superestructura posibilitada por aquélla (un idioma, un viaje, una colección de buenas maneras). El hidalgo pobre no tiene posesiones, sólo tiene el estamento de su pura hidalguía: un apellido, un destino de artista disconforme, nacido en el seno de una burguesía idealista (sic). Y ese estamento, volcado en la escritura, que es la conducta formalizada del escritor, se manifiesta en la particularidad verbal, en el manejo especializado del común instrumento lingüístico.

El hidalgo tiene ante las cosas la misma actitud mediata y alejada que el señor. Sólo que el señor manda al mucamo para que las toque, porque tiene

con qué pagarle. El hidalgo debe conformarse con un distanciamiento simbólico: su servidumbre son las palabras de la hidalguía. El no toca las cosas, que se aparecen envueltas en la espesa capa lingüística de la verborrea. Así es que muestra su colección de palabras raras como el señor muestra sus marfiles, sus salones, sus títulos de propiedad, sus cupones de renta. Pero el señor vive en el efectivo ejercicio de su señorío social y económico, en tanto el hidalgo vive un señorío inexistente. Va, así, a munirse de servidumbre al muladar de las palabras ya digeridas por la vida, al osario de las palabras ya transitadas y desechadas, donde las palabras viven la suprema soledad del desuso, la ajenidad a todo discurso efectivo: la fuente de la verborrea hidalga es el diccionario. Arcaísmos que demuestren la cepa de su estirpe, neologismos que demuestren la particular espiritualidad de su persona tocada por el don, desuetudos que muestren su frecuentación con lo infrecuente: he allí las pautas estilísticas del hidalgo pobre. Hasta sus personajes están como enfermados por esta literaturidad de diccionario. La combinatoria de sus nombres y apellidos es literaria y la acumulación de tal rareza de fórmulas hace que una atmósfera de literatismo los envuelva desde que aparecen en el escenario de la narración. Son seres que están nombrados para aparecer sólo en la novela, propiedad exclusiva, rareza única del narrador, piezas de colección de quien sólo puede coleccionar gratuitas rarezas. Algunos son ingenuamente simbólicos: Tregua, Andaral, Fe, Serena Barcos, Consuelo Calles. Otros, simplemente extravagantes: Adhemar Ribas, Agata Cruz, Román Ricarte, Débora Guillén, Ana Borel, Cristiana Ruiz, Anacarsis López, Calila Montes.

Los estilemas en que se desarrolla el discurso malleano a nivel formal usan de varios procedimientos, cuyos extremos suelen sorprendernos en arrebatos de divertida cursilería (tomamos lo cursi en sentido estructural, o sea como lo exagerado en los medios a fin de patentizar un efecto):

a) *Metáforas y metonimias*: el mal periódico de la mujer es el menstruo (I, 17). El líquido de

un pocillo negro es el café (I, 66). El alcohol seco es el vino blanco (II, 114). El tumor de la ostra es la perla (IV, 45). Adolescentes inclinados al amor griego son los homosexuales (IV, 140). El pobre golfo de arriba, donde se aprietan unas con otras las tristezas y los entusiasmos es el paraíso del teatro (IV, 446). El bulevard que verticalmente la corta (a la ciudad) en dos a los mil setecientos números de sus calles horizontales es la avenida Callao (IV, 520). Parques portuarios son el Parque Japonés y el Parque Retiro (VI, 25). Una reunión de mujeres es "el sitio donde las flores vitales de carnalidad más hiriente cerraban sin violencia sus corolas" (VI, 76). Sangría de clarores martirizados es el crepúsculo (VI, 60). Los inmensos edificios de las oficinas de Recaudación son la Aduana (VI, 92). Los oscuros movimientos lunares de su sangre son los menstruos (VI, 154). Los sueños nocturnos son "las olas que encubren y descubren el brillante limo de la vida" (VI, 155). Elegantes ánimas desmanteladas que sorbían junto a él alcoholes caros son los parroquianos de un bar (VII, 24). Fábrica de amor es el prostíbulo (VIII, 29). "Esa mujer fuerte de líneas era el motor de carne que necesitaba un rezagado" (VIII, 34). Horadantes insectos son las polillas (VIII, 100). La calle ancha que parte en dos el corazón de la ciudad es Rivadavia (IX, 113). Gran hopalanda de agrura es la niebla (X, 134). La hora del asueto de los astros es el crepúsculo (X, 137). Este animal que se alimentaba con sangre es un perro (X, 137). Los rojos desposorios del alba son el amanecer (X, 154). La puerta magna es la entrada principal de la estación Retiro (X, 102). El envase de níquel donde se mezclaban las esencias es una coctelera (X, 251). El piso alto de sí mismo es la cabeza (XIII, 63). Mezclas crepusculares son el vermut y el "litúrgico" bíter (XIII, 424). La sencilla ceremonia es el casamiento (XIII, 535). Las mujeres que pasaban rojizas y pintadas con triste estuco son las prostitutas (XIV, 46). Ciudad atlántica es Bahía Blanca (XV, 32). Aparato refunfuñante es el tocadiscos (XV, 296). El líquido negro es el café (XV, 331).

Los terroncitos aromáticos son las pastillas (XVI, 13). Nederlander es un holandés (XVI, 16). Un pequeño súbdito de la raza amarilla es un chino (XVI, 32). Rentoso falansterio es una casa de renta (XVI, 58). Florecido de ojal es alguien que lleva una flor en el ojal (XVI, 59). Del trozo de cerdo las lonjas crudas son fetas de jamón (XIX, 41).

b) *Adjetivación de diccionario:* operoso trabajo (I, 21). "El ocio de los que llevan dentro el *accidioso fumo* y pagan en el infierno su vital pitanza con tristes humores, gente fangosa" (II, 61). Mujeres híspidas (II, 115). Estólidos (V, 94). Suspirantes cigarrillos (VI, 47). Escenas piscatorias (VI, 51). Pacificador asendereado (IX, 107). Rostro aculotado (X, 19). Humedad revenida (X, 73). Puerta magna (X, 102). Hombre rasurado (X, 132). Restos cibales (XIV, 28). Coche arcaico (XV, 166). Sobretodo magno (XV, 196). Hollinienta (XV, 262). Hembril avilantez (XV, 270). Edad provecta (XV, 274). Emaciado (XV, 303). Longincuo (XV, 315). Bascosa (XV, 316). "Vestido de la manera más esotérica" (XVI, 11). Ductriz (XVI, 73). Olor auranciáceo (XVI, 101). Realidad venática (XVI, 149). Restaurantes teutónicos (XVI, 411). Desemblantado (XIX, 15). Empavorecido (XX, 177).

c) *Sustantivación de diccionario:* Militación (IV, 291). Velación. Dormitación (V, 22). Hiemal (V, 23). Lenificar (neologismo por ablandar) (V, 24). Enangostar (V, 94). Tabidez (V, 172). Ignavia (V, 95). Señorilidad (V, 99). Acidioso, acedo (VIII, 25). Nobilidad (VIII, 28). Tentalear (VIII, 62). Serondo (VIII, 74). Amogosamiento (VIII, 82). Adulzar (IX, 100). Alacridad (X, 64). "Un abrir y cerrar de párpados" (X, 116). Pacíficos agrarios (por pacíficos campesinos) (X, 193). Sovoz. Contumelia (XIV, 30). Adolorirse (XIV, 45). Facecias (XIV, 114). Finido (XV, 191). Behetría (XV, 224). Zorra y vulpeja (XV, 237 y 230) por ramera. Emporio por negocio (XV, 283). Buidos (XVI, 41). Alalia (XVI, 73). Prolepsis (XVI,

93). Escualor (XVI, 142). Hetaira (XVI, 257). Paria por ciruja (XVI, 326). Mansueto (XIX, 72). Diserta. Dicaz (XIX. 75). Amuchiguar (XIX, 122). Posma (XIX, 224). Impecune por pobre (XIX, 288). Percuciente (XX, 78).

ch) *Metáforas y formas metafóricas:* "¿Con qué fabricar en uno la pasta del asalto?" (II, 44). "No puedes sacar de mí bastante aceite mental" (II, 58). "Fue a pie hasta el parque para sentarse en un banco y disolver al sol los venenos morales" (II, 137). "Padecía de esa parte de su ser llamada riñón, boca con hambre adscrita a su costado" (III, 94). "Un adiós en que se fundieron en honor del recién hallado los almíbares más sibilantes. Se escapaba a la calle, en alegres ondulaciones liberales, el alma gaseosa de la cortina" (VI, 40). "Café con una nube de crema" (VI, 105). "Desgranando el moscatel" (X, 107). "En la bolsa del alma llevamos el violín de nuestra soledad" (XIII, 21). "Ella produjo el nombre" (XIII, 425). "Los vinos de botella arañosa" (XVI, 94).

d) *Pleonasmos. redundancias, obviedades:* "Subía hacia arriba" (XIII, 35). "El abrigo de piel gris la abrigaba ampliamente" (XIII, 177). "Se sirvieron azúcar en los pocillos" (XIII, 208). "El espíritu estimulante que lo estimulaba" (XIII, 450). "Los femeninos alaridos de la señora" (XV, 160). "Podía ser posible" (XV, 287). "La característica de su carácter" (XVIII, 17). "Misterio inverosímil" (XX, 214). "Una cosa muerta como los muertos" (XX, 237).

e) *Aliteración:* "La vieja Julia las envolvió muda en los pañales —en los puñales" (XV, 39).

f) *Sustantivación de adjetivo:* "El peligro de que el taciturno cayera con violenta pesadez de encandilado en las garras de la provocadora" (XVIII, 37).

g) *Comparación:* "Ella, por dentro, se parecía a esos limones pasados cubiertos por el moho blanquecino" (II, 77).

h) *Traduccionismo:* Se trata del vicio estilístico que Cortázar bautizó graciosamente como *translatesse*, o sea el de escribir como si se tradujera a un idioma español aséptico de todo localismo, teñido de un vago hispanismo de diccionario. Ejemplos: "Yo soy lo que en Francia llaman una manfichista" (II, 100). Guardavalla por arquero. Meta por arco (en el juego del fútbol) (III, 55). "Había entrado, al socaire de viril elegancia, en casa de mujer peligrosa ; había recibido y dado desmayo por el puño" (VII, 56). "Al fin contrataron a una asturiana voluminosa y a una belga diminuta, la una para mucama y fregona, la otra para guisar. La estantigua y la enana, felices con su suerte, quedaron en trasladarse a la loma por la tarde, con sus bártulos" (XV, 103). "Se salvó por el grosor de un cabello" (XVI, 12). Cacique (por caudillo) (XVI, 59). Bascas (por náuseas) (XVI, 60). Olivas (por aceitunas) (XVI, 202). "Beber a rodos" (XVI, 274). "Beatos los ojos que te ven. Palurdo" (XIX, 231). "Armado de adarga envenenada y con beleño en la cola, *in cauda* (XVI, 113). En general: los personajes se tratan de tú, salvo una excepción en que usan el voseo.

i) *Galicismos:* Labios en avances (XI, 131). Atelajes (XIII, 20). Algeria (XX, 109).

j) *Modismos de clase:* a veces Mallea adopta en su discurso modismos propios del habla cotidiana de la oligarquía: "Almorzar o comer" significa "almorzar o cenar" (VIII, 93). "El té de las cinco" (IX, 113). "Almuerzos y comidas"(XV, 24). "Papá, a quien yo llamaba siempre padre" (XVIII, 9).

Otras veces, se atribuyen a una clase baja (obrero, campesino) modismos literarios o de la clase alta, sea en el lenguaje o en gestos y actitudes. Ejemplos: los obreros de *Chaves* dicen acémilas por burros, "no sea que tenga que invitarlo dulcemente a irse con la música a otro sitio", taberna, ebrio consuetudinario, "hay vidas que son como galerías oscuras y otras que son como campo abierto" (XIV, 14, 16, 1974). Unos paisanos hablan así: "animador de almas, esta retaguardia de la civilización, un carác-

ter intolerablemente fúnebre" (XVI, 225). En un cafetín se oyen "los golpes de címbalos de la orquesta" (XVI, 254). Una paisana, hablando de su marido, se refiere a "su amor al vacío, en que tanto se parecía también a los bailarines" (XVI, 290). Un campesino se presenta a trabajar con saco de cuero forrado en astrakán (XVI, 304). Un camionero dice "¡Válgame!" y "mascar" (XIX, 62 y 63). En general, en estos casos, se observa la evitación total de la copia del lenguaje vulgar, como excluyendo del discurso las palabras y giros que no pudieran usarse en un salón.

17

Este examen de la ideología y los procesos internos del discurso malleano puede terminar con una remisión a los epígrafes que se copiaron en su encabezamiento. Dos observaciones sintéticas podrían abarcar el todo, esa obra que "no contenía nada, salvo un inmenso sistema de palabras" (XIII, 211). Una, con respecto a la conducta de una pareja de personajes típicos, casi siempre los protagonistas de los relatos: un padre viudo y un hijo o hija que se queda soltera, o que, casado, no deja descendencia. La imagen de una débil pareja parental se corresponde, casi siempre, con la esterilidad. A nivel afectivo y sexual, estas parejas truncas, estas soledades, subrayan la frustración histórica que Mallea corporiza, y que se vio aflorar en su discurso, a varios niveles. Por otra parte, otros rasgo de salón: la envoltura verbal de los objetos mentados en el discurso, que llegan al lector tras una doble mediación: el nombre, del que están dialécticamente ausentes, por el acto negativo del concepto; y el pertinente procedimiento verborreico, que envuelve esa ausencia objetal, en lugar de hacerlo con la insuperablemente rica sugestión del nombre desnudo, con un infructuoso manto de palabras. Tampoco sobre los altares del lenguaje ha de volver la difunta divinidad.

OBRAS DE MALLEA CITADAS EN EL TEXTO

I: Historia de una pasión argentina, Espasa Calpe, 1951.

II: Todo verdor perecerá, Espasa Calpe, 1945.

III: Rodeada está de sueño, Espasa Calpe, 1946.

IV: La bahía de silencio, Sudamericana, 1950.

V: La vida blanca, Sur, 1960.

VI: El vínculo. Los Rembrandts. La rosa de Cernobbio, Salvat, 1971.

VII: Nocturno europeo, Anaconda, 1938.

VIII: Las águilas. En Obras Completas, tomo II, Emecé, 1965.

IX: Meditación en la costa, s/e., 1939.

X: La ciudad junto al río inmóvil, Sudamericana, 1966.

XI: El sayal y la púrpura, Losada, 1947.

XII: Fiesta en noviembre, Losada, 1968.

XIII: Simbad, Sudamericana, 1957.

XIV: Chaves, Losada, 1968.

XV: Los enemigos del alma, Sudamericana, 1958.

XVI: El resentimiento. Los ensimismados. La falacia, Sudamericana, 1966.

XVII: La penúltima puerta, Sudamericana, 1969.

XVIII: La barca de hielo, Sudamericana, 1967.

XIX: La torre, Sudamericana, 1951.

XX: Las travesías (1), Sudamericana, 1961.

XXI: Las travesías (2), Sudamericana, 1962.

EL JUEGO DE LA HACHE

"Somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito pero no se entiende nada" (I, 191).

"Para hablar tanto de los cafés no valía la pena que cruzaras el charco" (I, 264).

1

El acuerdo de 1912 entre el partido de la oligarquía y el de las clases medias va mucho más allá del pacto político para resolver futuras luchas electorales. Significa, mirado desde la óptica de las propias clases medias, la institucionalización de su lugar en la sociedad, la coparticipación en el régimen establecido, la canonización de su cultura. En este último renglón, la relativa marginalidad vivida por años, acercó a las capas medias a las creaciones culturales folklóricas del *lumpen*, del marginal propiamente dicho: el lunfardo y el tango. El primero fue, en sus orígenes, mero vocabulario del delito y del prostíbulo pero fue ganando, con los años, significados por extensión y pasó a lenguaje general. La poesía lunfarda, nacida, seguramente, en la intimidad de los calabozos, como paliativo fantasioso a las carencias del preso, se transformó, en manos de poetas de la burguesía y de las clases medias, en género formal, y tuvo sus exageraciones exquisitas en Carlos de la Púa. En hibridación con el sainete de costumbres madrileño dio lugar al género chico nacional y luego alimentó los guiones del cine local en los años 30. En cuanto al tango, originario del quilombo, fue enculturado por músicos

de las clases medias que lo llevaron a los cafés y confiterías del centro, a los salones de la oligarquía, a los recientes cabarets.

Para alimentar este proceso de enculturación del *lumpen*, las clases medias disponían de medios también prestados, los recibidos de la cultura europea a través del vicariato de la oligarquía. La tarea cultural de las clases medias fue de hibridación, tarea de formalizar una cultura informe, de sacar a la luz pública de las instituciones decentes las materias antes reservadas a la intimidad tenebrosa del arrabal. Su pacto con la oligarquía da como resultado el establecimiento de una dicotomía cultural, la convivencia caballeresca de formas culturales menores (las formalizadas por las clases medias) con formas culturales mayores (las europeas adoptadas por la oligarquía). El punto de contacto y de síntesis será la universidad, a partir de la reforma de 1918.

Mientras dura la vigencia de este acuerdo, hasta el advenimiento del peronismo, las clases medias se alimentan de una cultura bicéfala: el centro y Europa son las metas de las formas mayores, el estamento cultural compartido con la aristocracia. El barrio y la tradición menor, el recinto exclusivo. La oligarquía tiene sus instituciones exclusivas y las clases medias cultas pueden militar, si no a su cabeza, al menos en sus filas, a condición de aceptar el liderazgo de los patricios. La máxima expresión institucional de la literatura oligárquica, la revista "Sur", fue siempre dirigida por Victoria Ocampo, pero los cargos operativos efectivos, ejercidos por individuos de la pequeña burguesía o de las clases medias (Guillermo de Torre, José Bianco, Alberto Bixio, Héctor Alberto Alvarez, Enrique Pezzoni, Raymundo Lida, Ernesto Sábato, etc.), quienes cubrieron la secretaría y la gerencia. En cuanto al liderazgo mismo, puede observarse, a partir de 1910, que hidalgos pobres y pequeños burgueses lo comparten con los antiguos señores: apuntan al aristocratismo (Lugones), a la escatología (Ricardo Rojas), al populismo (Manuel Gálvez), al esteticismo y al presupuesto (Capdevila, Arrieta, Banchs, etc.).

En "Sur" militan escritores de diversa extracción social, asimilados al esquema liberal de una cultura por encima de las diferencias políticas y sociales. La gran cultura no es nacional, sino europea, por lo que no puede dar lugar a enfrentamientos ideológicos a partir de contradicciones suscitadas por la realidad nacional.

Insertado radicalmente en estos niveles (origen barrial, asimilación al europeísmo a través de "Sur", ejercicio de la cultura formal en las filas de las clases medias a través de la Escuela Normal, una doble mirada inconciliable que se dirige a París y a Plaza Once), Julio Cortázar llega a la literatura en el momento en que la cultura liberal, habiendo superado dos o tres efracciones críticas, respira exangüe ante una situación histórica que le resulta extraña: la eclosión de la clase obrera a través del peronismo.

La formación de Cortázar empieza alimentándose con las dicotomías importadas en los años 20 a partir de la tragedia de la cultura europea: la oposición entre cultura y vida, lo indomeñable de la vida instintiva por la cultura. La vanguardia pretende tomar el toro por las astas, destruir la cultura para vivir la vida, o crear una manera de arte utilitario e informal, que se identifique con la vida misma. Cortázar recoge la idea (*Muerte de Antonin Artaud*, "Sur", mayo de 1948, p. 81): "Vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea —como tan pocas veces— un vivir. Salto a la acción, el surrealismo propone el reconocimiento de la realidad como poética, y su vivencia legítima". El planteamiento es correcto, pero anacrónico. La vanguardia del 20 ya había agotado sus posibilidades cuando Cortázar repite sus postulados. Desordenar el arte en favor de la vida, cuestionar el lenguaje establecido, modificar la relación entre artista y consumidor, son actos sólo posibles si se une la visión crítica del fenómeno estético a una visión crítica del todo social. La auténtica vanguardia debe ser revolucionaria, y André Breton sale a la búsqueda de una síntesis surrealismo-marxismo. De lo contrario, los caminos se bifurcan y el vanguardista se desdibuja, perdido en un mundo histórico que no

puede poner entre paréntesis, mágicamente, con sus caballos de manteca y sus peces solubles: Pound y Marinetti se hacen fascistas, Joyce huye a Suiza, a reconstruir una ineficaz torre de marfil, Cocteau se pronuncia por una vuelta al orden y la estética del lugar común, Dalí convierte la agresión en mercadería cara. Cortázar, cuando escribe lo transcripto, aunque desavisado de todo esto, está a tiempo para quemar las naves, pero preferirá pisar la trampa e ingresar en el mundo de la cultura formal, escribiendo libros como los escritos hasta entonces. Aún en 1962, cuando *Rayuela* y la pretendida revolución en las palabras, se ve reverdecer en su actitud escritural, esta antigua y esclerosada voluntad de rebelión verbal que la experiencia surrealista había liquidado treinta años antes. Junto a esta pretendida "revolución" se muestran en Cortázar las admiraciones por los escritores más "literarios" de Latinoamérica, en un sentido completamente tradicional del término, escritores preocupados por el vocabulario y el estilo, como sus abuelos modernistas: Lezama Lima, Borges, Carpentier.

"Sur" es la meta aspiracional del joven normalista, individuo de la clase media fascinado por el brillo lejano del fasto oligárquico que, culturalmente, destella de la figura de Victoria Ocampo. Su aproximación a "Sur" está henchida de reverencia, como la del neófito ante el hierofante: de *Soledad sonora* dice que "para bien hablar de este libro de Victoria Ocampo se necesita merecerlo, y no es fácil ("Sur", octubre-diciembre 1950, pp. 294/6). "Victoria no ignorará la parvedad de sus *semblables* entre nosotros, donde poco frecuente es una ruta como la suya, crecida en la superación de cegatonerías y malas intenciones". Traspuesto el umbral del templo, Cortázar pide humildemente ser tratado de igual a igual. En el presbiterio de la Cultura, señores y pequeños burgueses se igualan, aunque, al salir, uno suba a su Rolls Royce y el otro espere el tranvía: "Si la llamo Victoria es porque así se la llama entre nosotros desde hace tantos años, desde que SUR nos ayudó a los estudiantes que en la década del 30 al 40 tentábamos un camino titubeando entre tantos erro-

res, tantas abyectas facilidades y mentiras. Todo acercamiento a una figura significativa se da en un plano de contacto donde nada se sabe de ella que no sea al mismo tiempo un saber sobre uno mismo".

A esta primera asimilación se agregan otras, también epocales: son los años en que hay que defenderse de la acechanza peronista por medio de la cultura, y ésta es la de posguerra europea: existencialismo, jazz, poesía surrealista, cafés de la calle Viamonte donde se consume a Camus y a Sartre, a Robert Desnos y a Saint-Pol Roux. Ante el mundo histórico circundante, hostil e incomprensible, se sueña con el viaje salvador. El viaje tiene alternativas: se puede emprender objetivamente, como Cortázar, yéndose a París para buscar protección en la sustancia de la cultura; es la actitud tradicional del escritor viajero: el mundo no es asunto mío, viajemos para disimular, huyamos de sus acechanzas, evadámonos. Pero se puede emprender, también, simbólicamente, viajar hacia adentro, alejarse en profundidad de un mundo desvalorizado. Así viaja Persio, el héroe de *Los premios*, en contacto astral con el universo, solo, nocturno, subido a la cubierta del derivante barco de la vida, tratando de descifrar el sibilino lenguaje de las estrellas.

2

El presupuesto sociológico de Cortázar para aproximarse al mundo que lo rodea (Buenos Aires, 1950, digamos) está nutrido de una idea estamental tomada de la asimilación cultural a la oligarquía: la gente no se divide en clases, sino en estamentos culturales, hay los pirujos y los finos. Un pirujo es un individuo de cultura incompleta, insegura, que cuida arbitrariamente su lenguaje y su manera de vestir, por miedo a un paso en falso. Pirujos son los que "dicen *¿Lo qué?* y piensan que *vomitar* es una mala palabra" (II, 13). Una piruja reflexiona: "Camarote... En realidad es más bonito cabina. Camarote parece una cama barata o algo así" (II, 18). Gabriel Medrano es un fino. Lucio, un pirujo, "no

aprendería nunca a vestirse así aunque tuviera plata" (II, 20). Unos finos conversan ante una masa pirujа, así:

"—Estamos perdidos —dijo López—. Yo, por lo menos. Me siento superacomplejado frente a tanto piyama, tanto *Maribel* y tanta inocencia.

—Oportunidad que ellos explotan inconscientemente para desalojarnos, puesto que también les molestamos. Cada vez que escupen en la cubierta en vez de hacerlo en el mar es como si nos metieran un tiro entre los ojos.

—O cuando ponen la radio a todo lo que da, después hablan a gritos para entenderse, dejan de oír la radio y la suben más todavía, etcétera, ad infinitum.

—Sobre todo —dijo Medrano— cuando sacan a relucir el tesoro tradicional de los lugares comunes y las ideas recibidas. A su manera son extraordinarios, como un boxeador en el ring o un trapecista, pero uno no se ve viajando todo el tiempo con atletas y acróbatas" (II, 114).

Cortázar observa esta dicotomía desde la óptica del fino, desde la perspectiva de la cultura ante la naturaleza o la inocencia, como la denomina. A veces, con crítica lucidez, trata de ponerse en la vereda de enfrente, pero el resto de su escritura lo desmiente. "Si algo había elegido desde joven era no defenderse mediante la rápida y ansiosa acumulación de una *cultura*, truco por excelencia de la clase media argentina para hurtar el cuerpo a la realidad nacional y a cualquier otra, y creerse a salvo del vacío que la rodeaba" (I, 31). Lo mismo cuando celebra el aumento de la criminalidad infantil en Estados Unidos, imaginando una suerte de anárquico triunfo final del Crimen sobre la Cultura (V, 57). Es como una "inútil ansia de oler a tierras, a cosas vivas" (I, 117).

Con estas excepciones, el grueso de su escritura, notoriamente el dedicado a narraciones de ambientación nacional, recurre a una visión del pirujo y de otros enemigos de la cultura (indescifrables) practicada desde el corazón de ella.

En *Las ménades* (III, 53/70), durante un concierto sinfónico (que transcurre en un teatro Colón en clave, el teatro Corona), una mujer vestida de rojo, con varios secuaces, va sublevando al público para que les pegue a los músicos de la orquesta y destruya sus instrumentos. La actitud de los agresores, poderosa, triunfante, aparece inexplicada: es apenas una sorda amenaza que pesa sobre el delicado tejido que lo cultural extiende sobre los instintos. Roto éste, los mismos finos se comportan como brutos y agreden a los detentadores de la cultura.

Casi todas las narraciones de *Bestiario* insisten en la dicotomía, reiterando un mismo esquema: a un inventario de objetos culturales europeos sigue la agresión practicada por seres indescifrables o inverosímiles. En *Casa tomada* (VII, 9/18) el narrador vive de rentas con su hermana en una gran casa, de la cual sale para comprar libros franceses. Poco a poco, unos seres indescriptos se van apoderando de la casa, habitación por habitación, hasta que los dueños deben abandonarla. En *Carta a una señorita en París* (VII, 19/33) el narrador vomita unos voraces conejos que van corroyendo los muebles y obras de arte acumulados en un departamento céntrico. En *Lejana* (VII, 35/49) Alina Reyes, la protagonista, sueña con ser, a la vez, otra, que vive en exóticos lugares de Hungría, parajes de nombres inventados, seguramente sugeridos por películas norteamericanas del 40. En *Omnibus* (VII, 51/68) los estamentos están dados por las flores que llevan los personajes. Los finos llevan gladiolos y claveles y los pirujos, crisantemos y margaritas. La protagonista se sugestiona persecutoriamente: teme que los pirujos la sometan por la fuerza y la violen. En *Circe*, Delia es fina, "la odian porque no es chusma", y tiene "manías delicadas, la manipulación de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariposas, el aura de su respiración a medias en la muerte". Delia siente "que la estaban torturando desde lejos" (VII, 91/116). En *Las puertas del cielo* (VII, 117/138) un fino, el doctor Hardoy, se acerca a la pareja de grasas que forman Mauro y Celina (estamento grue-

samente popular: bailes en Palermo, tango, mate en el patio o en la cocina, afición por el fútbol y el box), pero se mantiene siempre en su condición de no incluido, de espectador de lo pintoresco: "Nunca pude entrar en su simpleza, solamente que me veía forzado a alimentarme por reflejo de su sangre; yo soy el doctor Hardoy, un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense, o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes. Ya sé que detrás de todo eso está la curiosidad, las notas que llenan poco a poco mi fichero".

Sería aventurado dar a los personajes agresores de *Bestiario* una definida connotación clasista, que no explicita la escritura de Cortázar. Lo que es posible es identificar, dada la fecha de la publicación (1951), lo inexplicable con el peronismo, esa agresión a la Cultura por fuerzas exteriores al sistema de la cultura acuerdista. Lo que también puede hacerse es connotar, en general, y dentro del contexto del libro, a ambos campos. Así la frágil Cultura, que termina por capitular ante sus enemigos por falta de praxis, por ser afirmadora de la realidad a fuerza de rehuirla, por carecer de respuestas ante lo real, por azoramiento e impotencia ante el mundo histórico, está representada por personajes femeninos o simplemente pasivos, blandos, abúlicos, se encierra en bellos interiores como resguardándose de la intemperie, se siente perseguida y adivina su derrota, es objeto de agresiones y violaciones, aparece dominada, culposa (acepta la legitimidad del saqueo en sus bienes), se maneja entre lo verosímil y lo cotidiano con un sistema de referentes realista, en medio de un estamento de distinción, finura y belleza (sic). Sus indescifrables enemigos, en cambio, son masculinos, agresivos, viven al aire libre o provienen de él, son persecutorios, vindicativos, triunfan, violan, no se los comprende ni se los puede dominar, no se puede lograr comunicación con ellos, se portan como justicieros (miran a la cultura como culpable, la castigan a guisa de sanción), son inverosímiles, extraordinarios (en el sentido de infre-

cuentes), su estamento es la fealdad, la grosería, la vulgaridad, la cursilería.

En *El otro cielo* (VI, 131/149) hay más datos históricos y el tema de la cultura europea protectora ante la agresión mundana está más claramente formulado. El narrador es un porteño de 1945 que padece alucinaciones culturales (descartada toda interpretación que vea en el relato un caso de reencarnación). Al entrar en el pasaje Güemes rememora hechos ocurridos en pasajes de París hacia 1870, como si fueran propios. Los hechos históricos del momento porteño —el gobierno militar, festejos por el fin de la guerra, las elecciones próximas— se desvalorizan totalmente. El narrador, en su plano temporal "nacional" sólo se preocupa por conservar otra estructura protectora, similar a la del cielo de yeso pintado de las galerías que prefiere: el patio de la casa materna, donde la madre y la esposa le ceban mate en tanto él mira las plantas enmacetadas.

Donde sí se plantean claras connotaciones clasistas es en la *La banda* (III, 105/111). El narrador rememora un hecho ocurrido en 1947 ("Buenos Aires ya andaba escaso de novedades"). Va al cine Opera y se encuentra que lo puebla un público inhabitual. El viejo sitio para finos, donde se pasa una película estéticamente importante, está ocupado por "señoras preponderantemente obesas" que "se diseminaban por la platea, y al igual que la que tenía al lado aparecían acompañadas de una prole más o menos numerosa. Le extrañó que gente así sacara plateas en el Opera. Varias de tales señoras tenían el cutis y el atuendo de respetables cocineras endomingadas, hablaban con abundancia de ademanes de neto corte italiano, y sometían a sus niños a un régimen de pellizcos e invocaciones. Señores con el sombrero entre los muslos (y agarrado con ambas manos) representaban la parte masculina de una concurrencia que tenía perplejo a Lucio". También se ven "grupos de tres o cuatro señoritas venidas con lo que Villa Crespo o el Parque Lezama estiman elegante". El estamento de los invasores coincide con el de los pirujos habitualmente descriptos por

Cortázar, sólo que en este caso sabemos, además, que se trata de "una función para empleados y familias de la compañía *Alpargatas* que los ranas del Opera ocultaban en los programas para vender las plateas sobrantes". La miopía social del narrador llega a atribuir los rasgos de la antigua clase media cursi (por ejemplo, los pasajeros pirujos de *Los premios*) desvalorizados por la óptica cultural de la oligarquía (es divalioso hablar en voz alta, tener estilo italiano en las maneras, no vestirse como París manda, etc.) a la nueva clase obrera, invasora de los santuarios de la cultura, antes reservados a los finos, sin distinción de clase. La cultura es para los cultos, para los elegidos, los estigmatizados, los mandarines; es incompartible con los ajenos, los que no han sido tocados por la gracia del *savoir faire*. Atónito, impotente, como de costumbre en Cortázar, el fino huye del templo profanado, tratando de poner entre paréntesis, de elisionar, la desagradable experiencia vivida ("ni siquiera durante la película que era excelente, pude quitarme de encima una sensación de extrañamiento"). La solución adoptada por el fino coincide con la adoptada por el propio Cortázar en su vida anecdótica: el refugio en París, cambio de vida y destierro, tras la mencionada elisión ("Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera, la que ahora ya no estaba viendo. Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir lo falso. Dejó de sentir el escándalo de hallarse rodeado de elementos que no estaban en su sitio"). Se trata de negar la historicidad del hecho: como es cierto, es falso, sólo lo mediato es verdadero, o sea la inmarcesibilidad de la cultura, París sin pirujos a la vista.

3

Ese paso a lo verdadero que, dialécticamente, no es lo cierto, ese hallazgo de la verdad negando la inmediatez, ese disparo de flecha a través de lo aparente para llegar a lo esencial, revela en quien lo ejerce las calidades del mandarín. Hay una clase de

hombres que se da en cualquier clase social, una clase de la sociedad de las almas, cuya excepcionalidad les permite, extrañándose del mundo, desembarazarse de lo aparencial y acceder a lo invisible y lo fantástico. Desde su adolescencia, Cortázar advirtió pertenecer a este nivel de extraños y excepcionales (V, 24). Hay un nivel de objetos que sólo existe para ellos: la poesía. la antirrutina, la maravilla, lo inefable, lo inexplicable, la magia, la flor azul, el mundo de los cronopios. "Esos fenómenos andan por las nubes, y con ellos no hay que extrañarse de nada. Son diferentes, no hay vuelta que darle" (VI, 176). A un mandarín por ejemplo, le resulta cotidiano tener en su casa al "obispo de Evreux, enjaulado en 1968, contemporáneo de Luis XI, mitad Mandrágora", que "se alimenta de leche y desperdicios" (V, 12). La realización de una vida cronopia, autoriza al personalismo, al uso de un Ego excepcional: "Soy culpable de un montoncito de libros que dan derecho a la primera persona del singular" (V, 13). Este Ego excepcional, como quedó dicho, reside en una cualidad excepcional, no histórica, de almas particulares: es cronopio quien puede, como estigmatizado de nacimiento con la contraseña de la elección; podrá, así, ver más allá de la empírica inmediatez, inquietarse por la condición mortal del hombre, por la nada acechante tras las cosas, ejercer la Cultura en sus presbiterios diputados. Intercambiará contraseñas exclusivas con sus iguales, más allá de las diferencias de clase.

En realidad, esta concepción mistificada de la cultura, típicamente pequeño burguesa, le ha sido inculcada a la clase de Cortázar por la oligarquía, quien la ha adoptado como vicaria del orden que ejerce y la utiliza en un frente común para oponerse al avance de la amenaza peronista. Así como el partido que nucleará al antiperonismo no es el de la oligarquía sino el de la clase media, los más entusiastas defensores de la cultura ante la negrada son los intelectuales de la pequeña burguesía y los hidalgos pobres. Son más cultos que los señores, porque su única fuente de riqueza es la cultura —como ellos la entienden— y no pueden acudir a otra base de señorío,

Plejanov ha intentado con suceso desmitificar la teoría de los hombres excepcionales, de los individuos fuera de lo común. Ninguno de los llamados grandes hombres lo ha sido a pesar de la historia, sino, muy por el contrario, por personalizar necesidades históricas preponderantes y porque el marco social, de alguna manera, posibilitó su acción.[1] El mandarín se pretende excepcional, sin saber que la historia no hace excepciones, y que la misma concepción mistificada de su individualidad responde a condiciones ideológicas dadas. Y esto vale también para la práctica de la escritura: gran escritor, o escritor rico en significantes, no es el que escribe "distinto" al mundo en que está, sino, justamente, el que más escribe, o sea traduce al lenguaje verbal, el mundo de significados históricos en que está. Ya el mismo medio instrumental en que opera —el lenguaje— es un sistema históricamente condicionado por permisiones, convenciones, prohibiciones, etc., que lo va constituyendo y en el que, dialécticamente, él se irá constituyendo, dentro de la historia común y con y contra los ideologemas que estén al alcance de su mano. Pero jamás porque su destino de hacerse en la literatura sea un destino históricamente excepcional: la palabra que él toma en lugar de los hombres que no lo hacen, es palabra de los hombres y que les está dirigida, lo quiera o no el escritor. Todo hombre es, en conclusión, tanto "hombre de azar como hijo de sus obras",[2] lo que de él han hecho como lo que él hace con lo que de él han hecho.

Proyectado al plano nacional, el mandarín ve todo color mandarinal: la Argentina es un país de no cronopios, de famas, de engolados e inauténticos repetidores de cosas serias y huecas, y recurre a los manidos dichos de la psicología social de café, y a los viejos mitos del telurismo y del país colonizado y fuera de la historia, que ya conocemos desde los tiempos de Martínez Estrada, Mallea y el primer Scalabrini Ortiz.

[1] Jorge Plejanov: *El papel del individuo en la historia*, Grijalbo, Méjico, 1969, 70.

[2] Jean Paul Sartre: *L'idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1971, I, 60.

"Mi país es un puro refrito" dice Oliveira en *Rayuela* y Perico le contesta, con bastante lucidez: "Empezando por ti. Aquí has venido siguiendo el molde de todos tus connacionales que se largaban a París para hacer su educación sentimental" (I, 69). "A la Argentina había que agarrarla por el lado de la vergüenza y para eso lo mejor era demostrarle de alguna manera que no se la podía tomar en serio como pretendía" (I, 275). "En Buenos Aires, capital del miedo, volvía a sentirse rodeado por ese discreto allanamiento de aristas que se da en llamar buen sentido y, por encima, esa afirmación de suficiencia que engolaba las voces de los jóvenes y los viejos, su aceptación de lo inmediato como tal, de lo vicario como lo, como lo, como lo" (I, 444). "La fauna bonaerensis... inmovilismo y no temetás" (II, 127). "(Los argentinos) somos triviales, somos metafísicos mucho antes de ser físicos, corremos delante de las preguntas para que sus colmillos no nos rompan los pantalones, y así se inventa el fútbol, así se es radical o subteniente o corrector en Kraft, incalculable felonía" (II, 252), "apestados de metafísica sin rumbo, de problemas inexistentes, de supuestas invisibilidades que cómodamente cortinan de humo el hueco central, la estatua sin cabeza, sin lingam y sin yoni, la apariencia, la cómoda pertenencia, la sucia apetencia, la pura rima al infinito donde también caben la ciencia y la conciencia" (II, 253). La adolescencia bonaerense de Cortázar es idiota (V, 10). El continente sudamericano es un continente de hipócritas (V, 13). En la época de la guerra, en vez de ocuparse de Stalingrado, Hiroshima u Okinawa, los argentinos nos ocupábamos de T. S. Eliot (V, 171). El mandarín no es que ejerza su sentido crítico, porque a la patria de adopción no le critica absolutamente nada, sino que abomina de su propio país, por todo lo que tiene de no europeo, o sea de cultura faltante o mal asimilada, de tierra salvaje sin civilizar, de cuerpo, de substancia inmediata, brutal y falta de trascendencia. Para concluirlo, echa mano del viejo mito del telurismo, poniendo del lado de la tierra la carga de lo disvalioso, de lo no cultural. La

simiente de la cultura europea (los discos de Beecham, el auto Plymouth) es insuficiente para tapar lo telúrico, lo auténtico y axial de la "noche pampeana" a la que hubiera debido abandonarse Persio-Cortázar: "...dejar que los jugos de abajo y de arriba me agusanaran acompasadamente, ...carroña de vaca que vuelve maldito el aire a trescientos metros a la redonda, maldito de fehaciencia, maldito de verdad, maldito solamente para los malditos que se tapan la nariz con el gesto de la virtud y corren a refugiarse en su Plymouth y en el recuerdo de sus grabaciones de sir Thomas Beecham, oh imbéciles inteligentes" (II, 249). "Huele ya la seca crepitación secreta de la pampa, toca con pupilas mojadas una tierra nueva que apenas trata con el hombre y lo rechaza como lo rechazan sus potros, sus ciclones y sus distancias ...la noche primordial en el tiempo americano" (II, 319). La historia argentina se determina por fuerzas elementales, telúricas, madres, arquetipos, secretos pies de la historia (II, 402). Los argentinos parecemos pretender una secreta "renuncia al tiempo histórico", repitiendo cotidianamente los gestos del caos irresuelto, pretendiendo, a la vez, ser la libre carrera del ranquel y el último progreso del automovilismo profesional (II, 320).

Resumiendo: la Argentina es un país de pirujos, cuerpo de tierra sin posibilidad de asimilación cultural (*tellus*) y alma europea insuficientemente encarnada (*animus*). La cultura, naturalmente, está del lado del alma, allende el Atlántico, en plena armonía con su cuerpo correspondiente. Al mandarín, destrozado por este maniqueísmo que lo obliga a una doble e incompatible lealtad hacia la tierra y hacia el espíritu, le quedan dos caminos: abandonarse a la naturaleza, ser carroña pampeana, o incorporarse al mundo del espíritu, irse a París. Así supera la antinomia de estar exiliado en el mundo de la carne siendo de la patria del espíritu, o estar exiliado en el mundo del espíritu, siendo de la patria de la carne. O Buenos Aires o París, pero no Paires ni Buerís, como graciosamente se ha di-

cho.[3] Oliveira en el texto y Cortázar en la vida anecdótica optan por París. El primero vuelve, en un intento vano por reincorporarse a algo, después de que el mundo del espíritu le hubiese revelado su metafísica insuficiencia, y haber descubierto que su problema no es de este mundo, y tanto da estar aquí o allá (ojo: Cortázar no vuelve). Enfermo de alma, Oliveira sólo atina a ver lo que siempre en su propio país, lo que la óptica europeizada descubre en un Buenos Aires turístico: mate, tango, chorizos, chinchulines, vino tinto, Pascualito Pérez, Juan Perón, todo entreverado y a un mismo nivel estamental de eterna pirujeada.

4

Como una constante en el discurso de los escritores del *establishment*, Perón es el primer nombre propio que se pronuncia a nivel político. Ese fenómeno maldito del país burgués, como Cooke menta al peronismo, es el primer adversario de la "Cultura" del que ésta osa decir el nombre, y "peronismo" es pronunciado como un denuesto por los finos mandarines.

Los argentinos permanecimos —en la versión Cortázar— aferrados a una cultura vicaria e inauténtica, mientras en el mundo ocurrían cosas tremendas. Pero aparece el peronismo y Cortázar se instala en la trinchera de esa misma cultura denostada, tomando partido, al favor del denuesto máximo, en contra de la novedad escandalosa. ("El Santo pareció entender que con Perón se le acababa el estro. A lo mejor pasó de la poesía a la importación de automóviles, eran cosas que se veían en esos tiempos", V, 190). En el poema "1950, año del Libertador" incita a los argentinos a llorar "la culpa de la paz sin mérito", esa "siesta de barrigas rellenas de pan dulce" (obviamente, dada la época, el pan dulce es el repartido por Perón y Evita), ese escalafón (V, 196). La patria, en el

[3] David Viñas: *De Sarmiento a Cortázar*. Siglo Veinte, Buenos Aires, 126.

poema homónimo y contemporáneo, es un "tacho de basuras que se llevan sobre una cureña/envuelto en la bandera que nos legó Belgrano" (V, 197). El país es un "pañuelo sucio" con las "calles cubiertas de carteles peronistas" (escrito en 1955, V, 197). Perón es "un generalito en el poder" (II, 320). El doctor Hardoy, un fino, va a un baile de cabecitas negras, esos innominados enemigos de la cultura, y confiesa: "Yo iba a esa milonga por los monstruos y no sé de otra donde se den tantos juntos" (VII, 129).

Desde París, Cortázar contempla la reedición continua de estos textos, pues su imagen estamental del Buenos Aires 1950 se ha helado, y su suficiencia de mandarín cree que esta mirada tendenciosa, este sociologismo de bolsillo, este apocalipsis de trastienda, son el summun de una posible visión estamental perdurable de toda la Argentina. El viaje a París es la huida ante la historia: el tiempo se detiene en medio de los arquetipos culturales y los eternos museos. El devenir se queda entre paréntesis: los prejuicios de la cultura ante la realidad son eternos.

5

Queda dicho: la patria es el exilio (en la Argentina, el mandarín vive desterrado del país del espíritu) y el exilio (en París) es la patria, por contrario imperio. "En París todo le era Buenos Aires y viceversa" (I, 32). "Ser argentino es estar lejos" (V, 197). Traveler es un argentino que puede definirse por el hecho de no haber viajado: "No había viajado y era como una piedra negra en el medio de su alma" (I, 258). Pero el viaje, al negar, eludiéndola, la historicidad de lo inmediato, es un viaje al país de la inmovilidad, a la búsqueda del reverso de una historia que por carecer de historicidad contraria, no existe: "Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido" (I, 268), porque "a Oliveira le daba exactamente

lo **mismo** estar en Buenos Aires que en Bucarest" **(I, 269)**.

El viaje en busca de la puridad del espíritu, la **tierra de** la cultura en que cuerpo y alma estén en **armonía** (y no en conflicto, como en la Argentina), **está** destinado al fracaso: el mandarín no lo sabe y por eso lo emprende con optimismo, pensando en su "dulce Francia" que es "un país de piantados descomunales" (V, 185), lo cual, en la tabla valorativa cortazariana (la piantadura, el cronopiaje, etc.) ocupa un alto rango. El mandarín cree que la cultura es una esencia eterna que vive fuera de la historia, en las capitales mayores del espíritu, esa suerte de *topos uranos* de las esencias culturales. Sumergiéndose en París se toca la sustancia axial del universo, se alcanza el momento de reposo que se supone sobrevendrá para todos hacia el fin de la historia. Por eso es que se contemplan, lejanamente, todos los sucesos que siguen ocurriendo en la temporalidad histórica: las revoluciones, por ejemplo, Argelia, Cuba. Entre ellas y el mandarín (que habita la ciudadela donde ya no ocurrirán, no sólo revoluciones, sino ningún hecho histórico), las murallas de marfil.

Por supuesto que esta construcción está viciada de mistificaciones y preconceptos de que no da cuenta la experiencia, ya que el mandarín exiliado en la patria se niega a verificar, en lo que le ocurre, lo que proyectó que ocurriese. París ni ninguna ciudad del mundo están fuera de la historia, pero el proyecto de Cortázar no fue convertirse en un francés historizado, sino exiliarse de su carne americana, ese inerte peso telúrico que no le dejaba vivir plenamente su esencialidad de espíritu culto. Entonces, recorta también en París todo lo histórico, y se queda con los objetos que protegen las murallas de marfil: las cosas que el tiempo ya no incluye en su curso, las piezas de museo. Estar en París es practicar una *tour* que no tiene fin (las novelas ambientadas allá tienen una fatigante sobrecarga de referencias turísticas que remiten al modelo Baedecker o Nagel) y pasearse por calles y plazas como si fueran interminables galerías de museos. Por

ejemplo, en Londres, "el ombligo, la piedra miliar desde donde se podía ir a todas partes" es, para argentinos y franceses, el British Museum. Deshistorizados, estos objetos que el museo momifica, muertos con aire de vida postiza, se convierten en elementos de un juego. La vida europea del mandarín tiene un aire de vacaciones, de cuarto de juguetes en la infancia, de gratuidad lúdica. La recurrencia de ciertas figuras de relación (la patota de tipo adolescente, la relación de tres, los delirios celotípicos, el amor por la mujer del amigo) tienen también un trasfondo regresivo, son el número tres del chico con los papás o el grupo de la pubertad, henchido de complicidad y cobertura mutua. "Todo lo que París era entonces para mí, ese interregno neutral en el que se podía vivir y beber y hacer el amor como si se gozara de una dispensa, sin faltar a una fe jurada, ya que no se había jurado ninguna fe" (VIII, 60). "Fatalmente agradecemos que Feuille Morte, nunca mirada y menos mirante, nos indique ingenuamente la salida al recreo y a los juegos, las sesiones de infantilismo que suelen desencadenar esas miradas" (VIII, 62/3). "Yo no cuento para nada en esto, digamos que estoy dispuesto a vivir vicariamente, como si vos fueras un personaje de uno de mis libros" (VIII, 150). Los personajes de *62, modelo para armar* se designan y designan lugares mundanos con sobrenombres lúdicos, como lenguaje en clave de una patota, una sociedad secreta (los tártaros, la zona, la ciudad, etc.).

Por cierto que no todo es inconsciente vivencia del juego cultural, finalmente infructuoso e inútil tanto allá como acá. De alguna manera, esta conclusión es la que hace que Oliveira vuelva a Buenos Aires, a repetir la efracción histórica que repitió en París cuando ya la había repetido, por primera vez, en Buenos Aires. En *62*, la novela en que se ve más claramente lo exhausto del juego cultural, la lucidez ilumina el pasillo del museo: "¿Para eso abandoné mi patria yo? Montones de ensayistas y de críticos me lo reprochan con acerbas palabras, y yo aquí mezclado con estos inútiles" (VIII, 151). Quizá el

hecho de que Cortázar se haya ciudadanizado francés sea un principio de respuesta.

6

Después de haber contado su historia, conviene sistematizar rápidamente la ideología del mandarín. La deshistorización es un rasgo propio de las culturas exhaustas, que sobreviven por repetición mecánica, por inercia, y carecen de respuestas práxicas ante el mundo. La Historia termina para las culturas que han terminado su historia. Todo está dicho, los datos no importan, tanto da Bucarest o Buenos Aires. Es el momento en que todo empieza a parecer inexplicable y en la boca del mandarín se forma el amargo sabor de la inutilidad metafísica de todo. Veamos los ítems:

1) *El absurdo:* Se trata de (no definir, porque sería operación lógica, contradicción en los términos) sino intuir el campo de operaciones de lo absurdo, ese sentimiento "por el que nos definimos y definimos el mundo" (V, 17), ese "modo natural en que se nos da una realidad inconcebible" (V, 18). Por cierto que Cortázar soslayaría de buena gana la *boutade* hegeliana, aquello de que para predicar lo inconcebible de la realidad harían falta conceptos inconcebibles.

"Lo absurdo no son las cosas, lo absurdo es que las cosas estén ahí y las sintamos como absurdas. A mí se me escapa la relación que hay entre yo y esto que me está pasando en este momento. No te niego que me esté pasando. Vaya si me pasa. Y eso es lo absurdo" (I, 194). "Lo absurdo es que salgas por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar" (I, 197). "Todo, a menos de no someterlo a la inteligencia, se llama absurdo, se llama concepto, se llama ilusión, se llama ver el árbol al precio del bosque, la gota de espaldas al mar, la mujer a cambio de la fuga al absoluto" (II, 357). Esto parece una apostilla a Camus, ese me-

ditador del hombre absurdo con cuyo perfume había que humedecer el pañuelo para sonarse la nariz en los cafés de la calle Viamonte, *in illo tempore* que Cortázar hacía su educación sentimental en el primer exilio: "El absurdo es esencialmente un divorcio. El absurdo no está en el hombre ni en el mundo, sino en su presencia común".[4] La raíz del sentimiento de extrañeza y sin sentido del hombre ante las cosas proviene de una actitud deshistorizada del sujeto: está inerme, como la razón pura kantiana entre los nóumenos, no tiene nada que hacer con ellos, por eso no tienen sentido para él. El sentido viene al mundo por el hombre en su quehacer histórico: materialidad que se opone a la praxis, que la resiste, praxis que modifica la materialidad resistente de las cosas, y así pendularmente, dialécticamente. El hombre camusiano-cortazariano está desterrado en el planeta de las cosas, que no es el suyo. El paraíso perdido lo es porque pasó de largo en el decurso histórico; tierra prometida, no la tiene; la esperanza, no es válida, ya que la historia ha muerto. Sólo queda jugar para entretenerse hasta que llegue la muerte, poniendo la mortalidad entre paréntesis, o suicidarse. Entretanto, toda rebeldía carnal encarna la absurdidad.[5] La única actitud metafísica posible (excluida la salida mística) es la blasfemia: maldecir a Dios por haber desamparado al hombre,[6] por haberlo abandonado en la ínsula, para siempre incomunicada, del mundo sin sentido. El hombre cortazariano no hace, estrictamente, nada. No opera ni positiva ni negativamente sobre los objetos. Los objetos le ocurren, las cosas le pasan. Más items en este sentido: "Mundo, la Gran Locura, la Inmensa Burrada" (I, 239). "La explicación es el error bien vestido" (I, 329). "Sale porque es loco, nomás, como cualquiera de nosotros" (I, 361). "Es el absurdo que me inició en esta vida" (II, 89). "Un teatro no es más que un

[4] Albert Camus: *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1949, 48.

[5] Idem, 28.

[6] Albert Camus: *L'homme révolté*, Gallimard, Paris, 1954, 40.

pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso" (VI, 71). "Yo creo que la música ayuda. No a entender, porque yo no entiendo nada" (VI, 154).

Dos estructuras narrativas íntegras corporizan con metonimias y símbolos (o personajes simbólicos) esta ideología del absurdo:

a) *Instrucciones para John Howell* (VI, 71/82): el relator del cuento, su protagonista, se ve compulsado, sin saberse por qué, a ocupar el escenario y recitar una parte que desconoce. Igualmente compulsiva es su salida del escenario y del teatro mismo: lo han puesto, lo echan. Nada sabe, sólo se siente culpable de haberse complicado en un vago crimen, y huye perseguido por esa culpa, compartiendo la persecución con otro que, como él, también huye y se siente culpable (Kafka, Borges *dixit*, lo sabemos de sobra).

b) *Los premios:* en la novela ocurre, vertebralmente, un viaje en barco, aparentemente destinado a ciertos lugares turísticos (los pasajeros son embarcados también compulsivamente, sin decírseles adónde se los lleva) pero que, en concreto, se aleja muy poco de la costa, en tanto se desarrolla a bordo la amenaza de una vaga enfermedad (evidentemente emparentada con la epidemia de *La peste* camusiana que, como aquí, pone entre paréntesis la vida histórica de una ciudad entera). Hay elementos entreverados de novela convencional (la novela de costumbres, la observación de modales y lenguaje de los finos y los pirujos; la novela psicológica amorosa; reflexiones de psicología social y explicación metafísica de la historia *more* Ezequiel Martínez Estrada), pero la metonimia del barco y las figuras estelares que se parecen a un cuadro cubista —un músico de Picasso— son las estructuras abarcantes, y no es casual que sea un especialista en ciencias ocultas —Persio, una suerte de Oliveira-Cortázar que ha sido iniciado en el ocultismo— quien devele el sentido metafísico del símbolo-barco: "Una vez más se ve que el músico no tiene cara, no hay más que un vago rectángulo negro, una música sin dueño, un ciego acaecer sin raíces, un

barco flotando a la deriva, una novela que se acaba" (II, 403).

Algunos ideologemas abren el huerto concluso del absurdo y proponen una salida que sería, en primer lugar, una catarsis del mismo absurdo ("Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito", I, 123) y, en segundo lugar, una salida mística del mundo, un subjetivizarse en el superior sujeto supramundano, quizá Dios: "Para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible" (I, 190).

2) *La armonía del mundo:* Las aporías del hombre absurdo que aquejan a los personajes cortazarianos son las aporías del homo sapiens, del hombre racionalista clásico. Agotada la vida de la razón (la razón pura racionalista), vista la inutilidad metafísica de la misma, subsistente el ansia más-allá-que-mundana del mandarín perpetuamente exiliado, puesta de lado la ciencia —ese pasar el dedo por la superficie de los fenómenos sin obtener otra cosa que distancia oscura con respecto al meollo de las cosas— sólo subsiste la falta de sentido de todo y de cada cosa. Haría falta un hombre nuevamente histórico para reemplazar al anterior y Cortázar está metido en un sistema cultural que ya no tiene historia. O pegar un salto en el vacío: el suicidio o la salvación religiosa. El hombre cortazariano se siente perdido y quiere salvarse él, individualmente, aquí y ahora, impaciente por el absoluto, sin esperar la consumación de los tiempos históricos. Lo quiere a Dios en la esquina, mañana, a tal hora.

Esta ansiedad por lo divino inmediato es la expresión póstuma de una cultura individualista en crisis desde la muerte de Dios. En tanto Dios ha existido, el individuo se ha visto respaldado por un defensor en la segunda instancia de la vida, un legislador que sabe los códigos del más allá y del más acá. Detrás de cada cosa, estaba este Dios cotidiano. Pero, desde que ha muerto, falta el elemento axial de la experiencia, todo se ha vuelto extraño y ajeno. El ser inmediato del hombre "en su cotidianeidad se ha perdido y en la caída vive apartado

de sí".[7] Para el hombre cortazariano es extranjero hasta el pan diario en el acto de ser cortado. "El ente que somos en cada caso nosotros mismos es ontológicamente lo más lejano".[8] Se ha perdido el "eje, centro, razón de ser, Omphalos... ansiedad axial, reencuentro con el fuste" (I, 28), "una llave" (I, 160), "la luz negra, la llave, cosas así no están en la biblioteca" (I, 161), "la última casilla, el centro del mandala, el Ydgrassil vertiginoso por donde se salía a una plaza abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban" (I, 374), "las Madres, el centro, sea lo que sea" (I, 458).

"Nunca me convenció Kant de que estábamos definitivamente limitados; mientras él lo afirmaba, un tal Jean-Paul (Richter, no te confundás) y un tal Novalis ya bailaban con un ritmo que la pedantería no me impedirá llamar cósmico y obedecían al guarda de ómnibus a un punto que terminaban saliéndose por las ventanillas, que es lo que deberíamos hacer todos" (V, 64). Salirse de las ventanillas, desquiciarse ontológicamente, puede ser, como lo propone Oliveira, el suicidio, el paso al límite liso y llano, o la vuelta sobre sí mismo, la inmersión en el alma, y por allí —posiblemente— en la totalidad astral, la vieja solución individualista del yo mismo como absoluto, el mundo bajo los párpados, etc. Por de pronto, la noción inquietante es la inmediatez de un desorden, ese descalabro en la estructura del mundo que es el duelo por Dios fallecido: "Ir del desorden al orden. Sí, ¿pero qué orden puede ser ése que no parezca el más nefando, el más terrible, el más insanable de los desórdenes?" (I, 94). Por cierto: Dios ha muerto, no renacerá. Su busca es la busca inútil de lo inhallable: "Vos buscás algo que no sabés lo que es" (I, 95). "¿Qué clase de templos andaba necesitando?" (I, 368). "Me pierdo en los

[7] Martín Heidegger: *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura, 1962, 199.
[8] Idem, 338.

salones y los ascensores, buscando vagamente algo que ignoro y que no quisiera encontrar" (V, 78).

Personalmente, un personaje cortazariano encuentra la salida: Persio, el volcado hacia Oriente, el amante de las ciencias ocultas, el que busca la luz en la noche, apartado de los hombres, solo ante las singladuras estelares. Pero su salvación es incompartible, meramente personal, quizá un salvarse a expensas de la perdición ajena. Una salvación afuera de la historia y, por lo mismo, intransferible.

En cambio, la gran estructura de un juego inútil (viaje sin rumbo, rayuela sin cielo) predomina. *Rayuela* íntegra es la metonimia del juego inútil: jugar con la cultura, esperando la muerte sin saberlo, como si ésta no existiera. Jugar, a nivel formal, con una falsa novela abierta o genética, que tanto desveló falazmente a muchos críticos, siendo que se trata de una colección de cuentos cerrados, algunos de ellos repetidos a lo largo de 600 páginas. Sería perfectamente posible recortarlos y compaginarlos como en las demás colecciones de Cortázar: deterioro de la relación entre Oliveira y la Maga, fantasías celotípicas de Oliveira, reuniones del club de la Serpiente, el concierto de Berthe Trépat, el episodio de la ciruja, la muerte de Rocamadour, el duelo de Oliveira por la ausencia de la Maga, el juego metafísico de la rayuela (ya sabemos: *das Spiel* heideggeriano, otra vez los cafés existencialistas de 1950), el patio de don Crespo en Caballito, como pintura *for export* de barrio porteño metido en el corazón, el episodio del manicomio, etc., etc. La narración no crece, los personajes no permanecen, evolucionan ni se destruyen ni luchan por ser, a pesar del método psicologista de narración, en fin, el género ensayado (la neo-novela) no aparece justificado por su material.

"¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo. Nos hace falta un Novum Organum de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana y nosotros con ella. Es la muerte, o salir volando" (I, 616). Mundo quebrado de la razón pura ante la muerte de Dios, el mundo

cortazariano carece de praxis y de dinámica dialéctica, pasa de Kant a Heidegger por encima de Hegel y de Marx, camino a la aniquilación. Inútil es la tentativa de salvarse por medio de una vuelta a la infancia feliz y protegida, ya que la historia no se repite ("Una piedrita y la punta de un zapato desde la infancia en Burzaco o en Montevideo mostraba la recta vía del Cielo, el Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz", I, 252) y no podemos poner a papá y mamá en lugar de Dios, como inútil tratar de salvarse por medio del arte: "Los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica. Sigo tan sediento de absoluto como cuando tenía veinte años" (I, 539).

3) *Inercia:* Mirada desde la óptica de lo absoluto, con la lente metafísica de un dios o de un feligrés, la historia humana carece de sentido: ni dios está en ella como personaje ni ninguna de las instancias absolutas (la muerte en primer lugar) encuentran en ella cabida legítima. Por más historia que haga, el hombre no alcanza lo absoluto ni puede superar su condición mortal. Y, como Dios ha muerto, la infinita impotencia humana se vuelve angustia sin sosiego posible, y el suicidio, único problema filosófico fundamental: Cortázar y su maestro Camus coinciden en estos apotegmas.[9] Se podría oponer a esta construcción, la contraria, partiendo de otro supuesto humano, un hombre a quien no le importa morir y, por el contrario, quiere ser relativo e histórico, que no tiene ante sí la eternidad ni la compañía de Dios. Pero sólo por definición en para-sí, como lo que Cortázar (su escritura) no es.

La deshistorización se manifiesta en una desvalorización de la praxis y de la actividad. En lugar de ellas, inútiles escapatorias a la angustia, el *homo cortazarianus* se queda en "mero movimiento dialéctico" (I, 25), entendiendo por dialéctico el ejercicio del dialecto, la verbalización de los problemas por su verbalidad misma. "Tanto sentido tiene ha-

[9] Camus: *Le mythe*, cit., 15.

cer un munequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos" (I, 29). "Creer que la acción podía colmar, o que la suma de acciones podía equivaler realmente a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista. Valía más renunciar porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara" (I, 31). "No tenía nada que objetar a esa acción en sí, pero la apartaba desconfiado de su conducta personal. Sospechaba la traición apenas cediera a los carteles en las calles o a las actividades de carácter social; una traición vestida de trabajo satisfactorio, de alegrías cotidianas, de conciencia satisfecha, de deber cumplido" (I, 475).

Visto dialécticamente, esta inercia tiene otra explicación: no es la invalidez del mundo histórico la que invalida la praxis, sino la falta de praxis la que desprestigia los objetos de la historia, que se vuelven dudosos, y, en general, las categorías objetivas, que se vuelven inverificables, incontrolables desde la inanidad de un sujeto meramente verbal. Otra vez Kant, la razón inerme, caída entre las cosas, razón en crisis que termina suicidándose en la derecha existencialista, o que se hinca de rodillas ante los nuevos altares del misticismo.

La razón dialéctica, sólo ella, puede dar cuenta de estas aporías, ya que "lo propio de la inteligencia no es, en efecto, contemplar, sino *transformar*; su mecanismo es esencialmente operatorio".[10] La misma percepción, más allá de "una simple lectura de los datos sensoriales" es una suma de "actividades que prefiguran las operaciones intelectuales".[11] "Los conocimientos no derivan jamás exclusivamente de la percepción o de la sensación sino también de los esquemas de acción o de los esquemas operatorios de los diversos niveles, y tanto los unos como los otros son irreductibles a la sola percepción".[12] La misma crítica a la inercia práxica

[10] Jean Piaget: *Psicología y epistemología*, Emecé, Buenos Aires, 1972, 66.
[11] Idem, 78.
[12] Idem, 83.

y a la cuestionabilidad del mundo objetal, la hice a propósito de Borges, en *El juego trascendente*, apuntando los síntomas que, en la escritura borgiana, denunciaban operaciones de un siquismo regresivo, ya que, como la sicología genética se ocupa en probar, "el universo primitivo es, durante los primeros meses de existencia, como un *universo sin objetos* formado por cuadros perceptivos que aparecen y desaparecen por reabsorción". [13]

En los ítems consecuentes de la inercia, apunto los siguientes:

a) *Soledad e incomunicación:* Privado de praxis, el individuo se aísla de todo contexto, el mundo se reduce, para él, a un decorado de fondo, a una acumulación más o menos incierta de figuras fantasmáticas. No habiendo co-acción, hacer-con nadie, la comunicación se vuelve ilusoria (salvo la instancia mística de la participación, la apertura hacia Oriente que sólo Persio, vicariamente, se atreve a practicar). "Estar solo es, en definitiva, estar solo dentro de cierto plano en el que otras soledades podrían comunicarse con nosotros si la cosa fuera posible" (I, 119). "Las perras palabras, las proxenetas relucientes" (I, 150). "Vos y yo somos dos entes absolutamente incomunicados entre sí salvo por medio de los sentidos y la palabra, cosas de las que hay que desconfiar si uno es serio" (I, 192). "Ya no puedo decirte nada, ni a vos ni a nadie" (I, 219). "Decir: la vigilia contra el sueño era ya reingresar en la dialéctica, era corroborar una vez más que no había la más remota esperanza de unidad" (I, 384, cf I, 388). A nivel de códigos escriturales, la comunicación suele cesar cuando se abordan ejercicios idiolectales, entendiendo por idiolecto "el código privado e individual de un único hablante" o escribiente. [14] Aberración del funcionamiento lingüístico, agotamiento del ejercicio degradado del lenguaje, la escritura idiolectal de Cortázar llega a convertirse en una estructura de lenguaje

[13] Idem, 20/1.

[14] Umberto Eco: *La struttura assente*. Bompiani, Milano, 1968, 68.

dotada de funciones absolutamente abstractas, grados de ambigüedad en el uso de la palabra que llegan a la cesación de su comunicatividad, dado que el código particular de la obra es ocultado al lector, volviendo indescifrable el mensaje. Ver: I, 428, ejemplo absoluto y II, 28, vocablos indescodificables como *octopatos* y *hormigombres* (ya sabemos: Xul Solar en la década del 20 y su equivalente literario, el Schultze de *Adán Buenosayres* de Marechal).

b) *Falta de historicidad:* No sólo a nivel de síntoma la escritura de Cortázar obedece, frecuentemente, a una ideología de desvalorización de lo histórico (por ejemplo, al renunciar a la comunicatividad, o sea al uso de códigos que son, invariablemente, sistemas de convenciones comunicativas históricamente condicionados). Con igual frecuencia, hay ideologemas que recogen la misma enemistad, la misma óptica desvalorizante: "Madrás y Heidelberg son diferentes dosajes de la misma receta, pero en las dos puntas del sube y baja hay dos homo sapiens igualmente inexplicados" (I, 190). "La historia y la ética me parecen a mí altamente dudosas" (I, 198). "Dos puntos en un universo inexplicable, perdidos en París, que van de aquí para allá, de allá para aquí haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido" (I, 232/3). "Sólo me interesan ciertas formas superiores del chisme, como por ejemplo, la historia" (II, 31). "El mundo se repite como puede" (II, 34). "No sabe que es el extraño pretexto de una confusa saga que quizá en vano se cuente o no se cuente" (II, 42). "Ni siquiera caer de boca contra el suelo tiene sentido" (II, 53). A semejanza de la escritura idioléctica sin idiolecto, analizada, *Después del almuerzo* (III, 147/159), da otro ejemplo de deshistorización, con una metonimia de personaje que no se sabe ni lo que es —menos aún, quién—, mera función narrativa en una estructura narrativa, receptáculo de actos de otro personaje: un chico que lo saca a pasear en tranvía después de almorzar. Esta es su única connotación (carece de de-

notaciones) en contraposición con la riqueza de notas concretas acerca de los lugares de la ciudad que van atravesando. Este esquicio de personaje es apenas eso-que-es-llevado-a-pascar-por-el-narrador. Huyendo de la historia y de la cotidianeidad, Marini, en *La isla a mediodía*, intenta un poco de robinsonismo, yéndose a vivir a una isla de primitivos pescadores griegos. La tentativa es inútil, ya que un accidente de avión le trae a la inmediatez elementos del mundo histórico que lo comprometen. Johnny Carter aborda una música ahistórica, exterior al tiempo lineal: "Esto lo estoy tocando mañana. Esto ya lo toqué mañana" (VI, 153).

c) *Irrealidad:* "Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendemos generarla" (I, 435). "Esta realidad tecnológica que aceptan hoy los hombres de ciencia tiene tan poco que ver con la realidad como el mundo del *Roman de la Rose*" (I, 506). "La admiración de algunos tipos frente a un microscopio electrónico no me parece más fecunda que la de las porteras por los milagros de Lourdes" (I, 507). "No soy optimista, dudo mucho de que alguna vez accedamos a la verdadera historia de la verdadera humanidad" (idem). "Lo que un hombre sabe es el saber de un hombre pero del hombre mismo ya no se sabe todo lo que se debería saber para que su noción de la realidad fuera aceptable" (I, 510). "Nada de eso tenía sentido, volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros" (VI, 18). "No es posible que ser crítico de jazz sea la realidad porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo" (VI, 176).

ch) *Descentramiento antropológico:* Es fatal que, desprovisto de praxis, el hombre pierda subjetividad, ya que sin praxis no hay historia y el mundo desvalorizado pierde realidad, y, sin realidad histórica general mal se puede llegar a esa singularización de lo histórico general que se llama sujeto. La unidad de la persona (sic) para Cortázar no pasa de "una unidad lingüística y un prematuro

esclerosamiento del carácter" (I, 99). Este antropocentrismo es "autor de todos nuestros males" y no hay solución para ellos si no es "asomarse a la física de lo infinitamente grande (o pequeño)" (V, 17). Estamos ante un pleno descentramiento del sujeto, como quieren tantos estructuralistas modernos, afirmadores de una realidad histórica manejada por mecanismos ingobernables, ante la cual la subjetividad nada tiene que hacer. Y este asomo a lo infinito es el templo que andaba buscando Oliveira y que su hermano-padre Cortázar encuentra en la ideología parisiense a la moda. Pero no creamos que se trata de una superación de las contradicciones de la subjetividad en el seno de una sociedad alienante, sino más bien de una vuelta a la inmersión irracionalista y mística del sujeto individual en la totalidad, una anticipación de la condición mortal en vida, por medio de la apuntada renuncia a la historia. Los contactos de Cortázar con la ideología estructuralista son confesos: coincidencia con el planteamiento formalista de Foucault (V, 94); elogio del esoterismo mítico de Lezama Lima (V, 137); elogio del estructuralismo por oponerse a "los falsos ascetismos y las solemnes anteojeras de la especialidad mal entendida" (V, 138). Es que no hay muchas variantes: renunciando a la subjetividad se renuncia al conocimiento y se recae en la participación mística de la totalidad, en el encuentro de la verdad por medio de un ser con el todo contemplativo, un dejar fluir las voces del ser y sus vocaciones misteriosas, un escuchar las figuras ancestrales de los mitos en el inconsciente colectivo. La ideología estructuralista a la moda ha "descubierto" a Jung y a Heidegger, aprovechando el reflujo de la historicidad que estuvo de moda en la pobre Europa de posguerra, y refugiándose en el flujo neocapitalista de la tolerancia represiva, donde Spinoza se da la mano con Marx en la redacción de *Tel quel*.

La teoría cortazariana de la novela deviene de estos presupuestos. Se trata de narrar un "drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven compro-

metidos más qué a posteriori. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama" (I, 416). ¿No estamos, acaso, en plena novela de los misterios del alma, oyendo —repito: Jung, Heidegger— las vocaciones míticas del Ser? Así es posible que —teoría de la reencarnación mediante— un "personaje" sea a la vez otro, vivido en otro tiempo cuya diacronía no importa, ya que cualquiera (más vale el que recurre en el sueño con respecto a una vigilia dada) puede ser el verdadero. Es lo que ocurre en *La noche boca arriba* (III, 169/179): en un hospital moderno un hombre muere, por un accidente de tránsito, soñando que ha muerto ejecutado por un sacerdote en el Méjico de los aztecas. "Sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños, mentira infinita de ese sueño". Las voces del Ser, subliminales, pueden hablar un lenguaje misterioso, con sintaxis y sin sentido, eludiendo toda comunicatividad (el analizado párrafo de I, 428). Más aún: lo que Cortázar busca, a través de su escritura, no es la comunicación (ni menos la distancia crítica y la postulación del objeto estético como "extraño" al contemplador, *more* Bertolt Brecht) sino la complicidad: "Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino" (I, 453). "¿Qué le importaba a van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad" (V, 208). Ya lo sabemos de sobra: la complicidad, la identidad emocional que apela a las fuerzas incontroladas del lector, a su costado irracional es, por excelencia, el procedimiento del *Kitsch* (no digo que Cortázar lo ponga siempre en práctica, sino simplemente que lo postula doctrinariamente). Con un lector cómplice desaparece toda diferencia entre realidad e imaginación, y se puede contar con las lágrimas por los dolores del personaje y la risa por sus alegrías como si fueran episodios de la historia personal del mismo lector. Y esta capacidad para anegarse en el objeto escriturado y dejar-se-ser-sus-voces es otra calidad anímica del poeta-mandarín: "El poeta renuncia a conservar

una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible se le da tempranamente al sentirse a cada paso, otro. La experiencia humana no basta para hacer un poeta. El poeta sabe que puede anegarse en la realidad sin consignas" (V, 212).

7

Recapitulando: el hombre sobrevive, olvidándose que su vida es una mera "barrera de aire y nada" (II, 80). Si asume su mortalidad inútil y la verdad que hay detrás de las apariencias mundanales (el vacío metafísico), lo único consecuente que puede hacer es suicidarse (I, 404: "Al fin y al cabo algún encuentro habría, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiese sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf, se acabó" ..."al negar simultáneamente el correlato objetivo como tal, su conciencia accedería a un estado fuera del cuerpo y fuera del mundo que sería el verdadero acceso al ser", I, 413. "Reventar como un italiano, o mejor como un occidental, es todo lo que me queda", I, 414). Es la conclusión teórica y proairética de Oliveira, su conducta —obviamente— final.

Pero están los otros personajes, que no se suicidan, a los cuales su propia cultura les ofrece el paliativo del juego de la Cultura. El hombre llega al mundo ilusionado de empresas, buscando, lleno de esperanzas, el camino que sus sueños prometieron a sus ansias. Pero, para Cortázar, lo que se asume no es la lucha, que es cruel y es mucha, sino un juego, ciertamente infantil e insolente, como respuesta a la mentira metafísica que el misterio le ha dicho al hombre al ponerlo, vivo, sobre la tierra: "Somos víctimas de una especie de estafa. Nada que se parezca a las estafas comunes, por supuesto; algo más ...metafísico, si me permiten la mala palabra" (II, 150).

Hablar, servirse funcionalmente del lenguaje, ya es una manera de jugar, de tentar un entretenimiento que nos evada de la situación límite de nuestra condición: el poder morir en cualquier momento. Hablar es siempre "hablar de las muchas materias de la nada" (I, 230). Juego, o sea "hago cosas que me quiten un poco el mal gusto del vacío" (I, 191). "Toda diversión es como una conciencia de máscara que acaba por animarse y suplanta el rostro real" (II, 30). "Dijo Paula: algo se hablaba del itinerario. Absolutamente aleatorio" (II, 39). "Las leyes del juego están naciendo ahí mismo de cada uno de los jugadores, como en un tablero infinito entre adversarios mudos" (II, 41). "No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del caleidoscopio. Pero antes de ceder y deshojarse ante una nueva rotación caprichosa, ¿qué juegos se jugarán entre nosotros?" (II, 44). "Una surtida colección de máscaras y detrás, creo, un agujero negro" (II, 89). "Volvemos a la noción de juego. Supongo que forma parte de la concepción actual de la vida, sin ilusiones y sin trascendencia. Uno se conforma con ser un buen alfil o una buena torre" (II, 164). "Tal vez lo único sensato fuera imitar a Persio y a Jorge, pedir los tableros de ajedrez y pasar el tiempo lo mejor posible" (II, 196). "La muerte entraba en esa torpe escena mucho antes que la vida, echando a perder el juego, quitándole el poco sentido que había podido tener en esas horas de alta mar" (II, 392).

Frente al juego, los personajes de Cortázar se alinean en tres direcciones:

a) Oliveira y Bruno, por ejemplo: son el estado de conciencia desdichada —en dos distintos grados de padecimiento angustioso—, y así Oliveira, perdido en el laberinto de los productos convencionalmente llamados culturales (jazz, libros surrealistas, conciertos de pianistas *ratées*, etc., son su línea) invalida el juego, se siente perdidoso, anegado con su luz consciente, ínfima, inconcluyente, en el océano de lo infinito; es conciencia de sí y conciencia de la alteridad infinita, pero aún no conciencia para

sí, unidad de ambas, esencia, por decirlo con vocabulario hegeliano.[15] Bruno, en cambio, consciente también de que su juego es irreal y que la real verdad y la verdadera realidad es figura infinita de lo otro (Dios), se apacigua suficientemente, aunque no crea, redactando libros, gozando su éxito, viviendo un apacible matrimonio con una mujer que le dará hijos.

b) Johnny Carter, el perseguidor de Dios, rechaza la cultura como juego que obnubila la presencia del vacío (metonimia del vacío: las urnas funerarias colmadas de polvo que va abriendo y examinando en su pesadilla de drogadicto). Es un ángel enfermo, irritante a fuerza de irresponsabilidad, un ser del otro lado, ese lado que nadie sabe lo que es (VI, 165). Lo absoluto, para él, está en su arte, y no fuera, en el sitio ignoto del vacío anonadante: "Yo toco mi música, yo hago mi Dios. Estoy tan solo como este gato, y mucho más solo porque lo sé y él, no" (VI, 191). Rechaza con blasfemias la presencia del dios convencional de los otros: "Abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más que porque no lo he seguido nunca, porque no le voy a rezar nunca" (VI, 194). Por cierto que su praxis de Dios es falaz, ya que lo hecho con su arte no es el grado de reposo abarcante y definitivo en que las cosas alcanzan su situación de absoluto. Por eso es que este encuentro con el Dios provisorio redunda en fracaso. El dios de la música lo conduce al rito funerario y busca el suicidio. Sin saberlo, queriendo saber lo contrario, él también ejerce el juego inútil de la cultura, el refugio en el arte contra la intemperie metafísica y la impotencia ante la historia (la infancia desdichada, etc.). Muere víctima de la inutilidad de un juego que quiso elevar a religión.

c) La Maga prescinde del juego y de la inquietud de la conciencia. Está metida en lo inmediato puro y no sale de él a menos que la muerte misma

[15] Hegel: *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura, 1966, 128.

venga a desorbitarla (supuestamente; no lo sabemos, ya que el personaje no muere en el texto). De ella dice Oliveira: "No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga" (I, 116). Abandonada al flujo del continuo vital, goza y sufre a nivel sensitivo, compadeciendo a los que tienen conciencia de lo distinto y se drogan con cultura y alcohol para evadirse del límite situacional.

8

He tratado de mostrar las ideologías que operan en la escritura de Cortázar: a nivel de problemática (conducta de los personajes, ideologemas explícitos) se trata de asuntos que apuntan a la metafísica; a nivel de preferencias, su idea de la Cultura revela un individualismo aristocrático (mandarinal) en una coyuntura histórica que lo tiñe de pesimismo y de desprecio por la historia. Resulta curiosa la aparición planfletaria del fidelismo en Cortázar, que él ha ensayado justificar con fórmulas vagas e inconcluyentes (se autodefine como un camaleón que pasea por la alfombra del mundo pero que habita "a la izquierda sobre el rojo") y con motivaciones emocionales, ideológicamente indigentes. Su apoyo a la revolución cubana parte de un equívoco mandarinal y burgués: la criatura de excepción prestigia con su simpatía a un movimiento de masas, sin entender que no puede haber mandarines revolucionarios, o comunistas mandarinales, que se trata de una contradicción en los términos, como si nos pusiéramos a hacer la propaganda de miriñaques último modelo en pleno siglo XX.

Cortázar también ha escrito sobre la "revolución de las palabras" que él habría iniciado con *Rayuela*, pero esto tampoco tiene asidero ideológico que lo valide. Una revolución es total (estructuras, superestructuras) o no es revolucionaria, sino en sentido figurado. Pretender que una novela, supuestamente renovadora en su técnica o su género, producida y consumida en el seno de sociedades capitalistas

(Argentina, Francia) sea una revolución, es otra contradicción en los términos. Quizá en esto, como en otras cosas, Cortázar siga aferrado a los apotegmas del primer e ingenuo surrealismo. Ya señalé que los propios surrealistas y, en general, los vanguardistas de la primera hora, habían resuelto, por compromiso o por renuncia, las aporías planteadas por una supuesta revolución en el arte dada en medio de la inmovilidad histórica.

Un mandarín que escribe libros y enriquece el acervo institucional de la Cultura no puede conciliar, con dicha praxis, actitudes revolucionarias que se den, funcionalmente, como expresiones institucionales de la misma Cultura. Un libro ilustrado y costoso, destinado a un público burgués, entre cuyas páginas se deslizan unos versos de poetas fidelistas, es una jugada tramposa. Ya sabemos que no se puede apostar a todos los números y, además, pretender que nos devuelvan las apuestas de los números que no salieron. El reaseguro en todos los frentes no existe en la guerra, donde lo primero que se define es el enemigo.

Se podrá pensar que todo producto cultural expresa contradicciones, propias de un mundo contradictorio como el contexto al que pertenece la cultura. En ese sentido, la obra de Cortázar es pobre en ejemplos. No sólo porque predomina en ella una actitud radical, aunque estéril, de defensa de la Cultura como una Defensa-contra-la-Historia, sino porque la escritura es, por definición, herramienta práxica de la Cultura, superestructura de la represión y, como en el ejercicio de otros instrumentos represivos, sólo el uso consciente del medio alienado apunta al mundo de la libertad. Hace falta un contradiscurso ideológicamente revolucionario para que el instrumento del discurso opresor se revierta dialécticamente. O una renuncia a la práctica del discurso en favor de otras praxis revolucionarias que no pasen por la composición mediatizada en el lenguaje. El ejercicio cortazariano de la literatura obedece al culto por la mitología de la literatura, como lo demuestra su defensa del mandarinato. Sólo ocasionalmente —y no es casual que lo haga en sus

mejores trabajos, el concierto de Berthe Trépat, *La autopista del sur*— ha tomado conciencia de estar ejerciendo un aspecto de un sistema cultural mortalmente contradictorio, en que el exceso de cultura lleva a la destrucción del sujeto enculturado.

A veces se ha querido ver en Cortázar a un mandarín francotirador, un parodista de la cultura. Se ha dicho que era revulsivo el hecho de que ensayara ponerle a la escritura burguesa un reverso "hierático", o sea un orillo sagrado que contradijera su tradicional carácter profano. El juego, la imaginación al servicio de nada, los rumbos esotéricos, etc., apotegmas expresos de Cortázar, serían la dosis de veneno deslizada en el manjar. Pero resulta exactamente lo contrario: elevar el libro burgués y mercantilizado a un nivel de cosa *sancta*, de texto revelado, de vehículo para comunicarse con los dioses de la Cultura. Es pueril pensar que una novela como *Rayuela* en que, a elementos bien tradicionales de composición —cuidado por el estilo, "brillo", complicidad emocional con el lector, muerte de un chico, etc.— se unen algunos elementos de falsa vanguardia técnica —novela abierta como falaz cobertura de serie de cuentos conclusos, o sea sabor de vanguardia para pasta convencional—, sea una obra revolucionaria porque, de pronto, haya errores de ortografía deliberados y una página indescifrable.[16] Chistes en medio del banquete, estos juegos de la hache, letra inútil y resto embrionario de ortografías muertas, no alcanzan para envenenar a los comensales de la literatura, que le pueden disculpar a Cortázar su fidelismo, como lo ha hecho la revista *Life*, al honrarse con su colaboración.

Hojeando de apuro a Roland Barthes se suele decir que Cortázar inicia un movimiento de antiliteratura, que inventa un lenguaje, que inventa una escritura, que florece en un mar de logotesis,[17] etc.

[16] Vid en ese sentido, Emir Rodríguez Monegal en *Clarín literario*, 9 marzo 1972, 4/5.

[17] Logotesis llama Barthes a la invención de una *lengua* (en el sentido saussuriano de la palabra), el uso artificial de la lengua heredada por medio de un nuevo punto de partida (vacío material) y nuevas reglas de articulación y ordenación. Vid *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris, 1971, 8/9.

Antiliteratura no puede haber si el medio de oposición empleado es el libro, objeto literario. Si lo que se quiere decir es que la fuente de procedencia no es otro libro (literatura libresca a la manera de Borges) sino el cine, el tango, la radionovela, etc., entonces hablemos de literatura no-libresca, pero no de antiliteratura. Esos géneros tienen su propia literatura, Nené Cascallar es tan literaria como Henry James, un personaje de Greta Garbo tan literario como Emma Bovary. En cuanto a la invención de un lenguaje, sabemos de sobra que se trata de elección operativa en el campo heredado de la lengua (y eso es el lenguaje), de manera que la invención mentada no es lógicamente posible. Si hablamos de inventar una escritura, chocolate por la noticia, porque todas las escrituras lo son, a partir de la constitución de un campo en que la moral del lenguaje es ejercida por el escritor al hacer chocar, por y en sí, su lengua y su estilo.[18]

Finalmente, examinando la imagen que de la revolución fidelista da Cortázar, se puede concluir lo inoperante que es su adhesión mandarinal a La Habana. Se puede decir que Cortázar no tiene la obligación de saber ideología revolucionaria y que ello no empece para que le guste el castrismo. Es el momento de preguntarse: ¿a quién le importa eso? ¿Justifica que se lo cuente en cuanto texto se tenga a mano? ¿Es que seguimos creyendo que todos los sucesos en la vida del mandarín son dignos de observación como excepcionales?

En su cuento *Reunión* (IV, 67/86) da una relación en clave del desembarco y encuentro en Cuba entre Fidel y Guevara. La clave es tan transparente que no vale la pena explicarla. Luis (Fidel en clave) es retratado como un "pantocrátor, un juez que empieza por ser el acusado y el testigo y que no juzga, que simplemente separa las tierras de las aguas para que, al fin, alguna vez, nazca una patria de hombres en un amanecer tembloroso, a orillas de un tiempo más limpio". El narrador (Guevara en clave), al igual que tantos otros finos cortaza-

[18] Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, 23/6.

rianos, imagina la revolución como una obra de arte, la imposición voluntaria de un orden estético sobre el desorden, a partir de una materia humana en guerra. La revolución se parece al cuarteto *La caza* de Mozart ("la evocación del halalí en la mansa voz de los violines, esa trasposición de una ceremonia salvaje a un claro goce pensativo ...la restitución de una melodía después de tantos años de roncos cuernos de caza, que sea ese allegro final que sucede al adagio como un encuentro con la luz"). Revolución, juego de la cultura; jefe revolucionario, mandarín, individuo excepcional que lleva el estigma divino del don creador.

Para llegar a esta conclusión "revolucionaria", Cortázar necesitó años de exilio corporal (su espíritu estuvo siempre en su patria parisiense) al cabo de los cuales pretendió sintentizar, en su persona aureolada, los prestigios del éxito burgués y la revolución marxista. Lograda la síntesis, se ha largado a denostar a todos los Traveler que se quedaron, jugando a la evasión *more* Cortázar 1940. La petulancia mandarinal lo ha llevado a pronunciarse con soberbia mayúscula acerca de una información minúscula. El quiere creer que la Argentina es el país de que da cuenta el suplemento de *La Nación*, que sus intelectuales son los que allí firman, domingo a domingo, sus actas de rendición ante la Cultura. La tortura, la muerte y la desaparición de tantos —Jáuregui, Maestre, Jozami, Martins son sólo ejemplos— han escrito con sangre otra respuesta, que Cortázar ignora.

OBRAS DE CORTAZAR CITADAS EN EL TEXTO:

I: *Rayuela*, Sudamericana, 1967.
II: *Los premios*, Sudamericana, 1971.
III: *Final del juego*, Sudamericana, 1968.
IV: *Todos los fuegos el fuego*, Sudamericana, 1968.
V: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, 1968.
VI: *La isla a mediodía y otros cuentos*, Salvat, 1971.
VII: *Bestiario*, Sudamericana, 1951.
VIII: *62, modelo para armar*, Sudamericana, 1968.

EL NIÑO MIMADO

"Yo soy un escritor, que siempre ha querido vivir en una isla solitaria" (I, 91).

"Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal" (I, 97).

"La realidad (como las grandes ciudades) se ha extendido y se ha ramificado en los últimos años. Esto ha influido en el tiempo: el pasado se aleja con inexorable rapidez" (III, 143).

1

En un medio proletario, un hijo escritor —hipótesis poco factible, dada la falta de condiciones para un arte obrero y clasista, en nuestro país— puede ser una desgracia. Aun en la clase media puede ocurrir que se lo trate como al idiota de la familia. Pero habrá mecanismos compensatorios: si se gana la vida, se le dejarán los ocios para la creación, y la expectativa de premios, honores y notoriedad regocijará a los parientes con sus pompas y sus obras. La tía chiflada suele ser buena tejedora; la loca de la casa riega eficazmente el jardín.

En cambio, la oligarquía escribe desde siempre: epistolarios, memorias, anecdotarios, tradiciones, biografías de parientes ilustres, los tiempos en que la escritura de los abuelos mezclaba la invención literaria con lo político, la estrategia militar contra los indios con la lectura de Renan y Taine. Cuando un chico muestra que no será buen administrador

de las estancias ni buen abogado de las empresas familiares, señal que le ha dado por las letras. No irá a la facultad ni a las oficinas de la firma: su educación sentimental ocurrirá en el boudoir y en la biblioteca. La formación de estos niños regalones suele estar en manos de las mujeres de la casa: la madre y las tías, las mucamas y gobernantas. Lo imaginario se cobija entre las polleras.

En obras de adolescencia y juventud, luego minuciosamente renegadas (*Caos, La estatua casera, La nueva tormenta, Luis Greve muerto,* etc.), Adolfo Bioy Casares ha dado, en figuras tomadas de un surrealismo provincial y de segunda mano —son los años de Oliverio Girondo y Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo—, el retrato de esta infancia mimada, colmada de juguetes y de ilusiones sin pragmatismo, regida por las mujeres de la casa. Llegada la edad de merecer, estas mujeres suelen transferir la instrucción perfeccionante, especializada, a un mentor. Borges juega en la biografía literaria de A.B.C. este rol de guru. Su primer trabajo en común (habrá otros y los seudónimos de Suárez Lynch y Bustos Domecq los suscribirán) es un folleto comercial. Bioy recuerda: "Aquel folleto significó para mí un valioso aprendizaje; después de su redacción yo era otro escritor, más experimentado y avezado. Toda colaboración con Borges equivale a años de trabajo" (VIII, 140). Empieza para Bioy el tiempo de su ingreso institucional en la Cultura. La primera prueba, en 1940, es *La invención de Morel.* Estos dos polos —Cultura (Borges) e Infancia (mujeres de la casa)— manejan las recurrencias principales en la escritura de Bioy. Ante ambas, como ante todos nuestros cimientos infantiles, Bioy manifestará una reverencia ambiguamente cargada de rechazo: la Cultura es deliciosa y hace soportable el ocio de los play boys, pero es estéril y agobiante; las mujeres movilizan nuestro donjuanismo, pero, al mismo tiempo, también, nuestra misoginia.

2

Para la Cultura ha sonado la hora exquisita, pero esto significa la hora exhausta, agotada, de la

inmovilidad nocturna. Un estanque de aguas pútridas refleja la prestigiosa esterilidad lunar. Soledad y aislamiento, lejanía con respecto a la historia, monótona recurrencia, falta de aliento vital pueblan la noche oscura del bosque cultural. No es casual que Bioy se estrene como novelista contando una historia de soledad ilusionada cuyo marco es una isla también solitaria. Un escritor con misteriosos sentimientos de culpa huye de la policía venezolana (¿no será la Historia que lo persigue y él, al huir a esta íntima condición de lo humano, se siente culpable?) y se refugia en la isla solitaria donde funciona la ingeniosa máquina de Morel: repite la proyección de escenas filmadas durante unos días, por toda la eternidad, y con la apariencia de lo real, ya que las figuras proyectadas tienen las tres dimensiones del espacio, huelen y suenan. En la isla, aparte del aparato, hay tres construcciones abandonadas: un museo, una piscina, una capilla. Estos edificios no son ilusorios, han tenido, en algún momento, una finalidad de uso. Vagamente sugieren cultura, vida mundana, religión. Pero han sido abandonados. Son reconocibles, pero inútiles. Por su parte, las figuras proyectadas se parecen demasiado a símbolos de una cultura muerta: son escenas del pasado que se repiten, idénticas a sí mismas, en un presente ilusorio. desprovisto de conciencia, en que nada es modificable. Los personajes hablan en francés, con corrección sudamericana. Esta connotación con la cultura de la oligarquía argentina tampoco es gratuita. El relato onírico, o casi, traduce, en símbolos legibles como sustitutivos de lo inconsciente, la desazón de este escritor vagamente culpable que termina incorporándose a la proyección de objetos como un objeto más, sin conciencia de sí ni de los otros, y suicidándose. De él, que no ha podido modificar el pasado real ni el presente ilusorio, sólo quedará una imagen eternamente repetida, proyectada para espectadores inexistentes.

La figura de la isla se repite en *Plan de evasión* (V) y estructuras aislantes recurren en *Historia prodigiosa* y *La sierva ajena* (quintas aristocráti-

cas), en *El perjurio de la nieve* (estancia), en *Clave para un amor* (tormenta de nieve que aísla a los huéspedes de un hotel) (ver II). El agotamiento de la Cultura se vincula con el tema del fin de la Historia. Para las culturas exhaustas suele sonar fácilmente la hora del milenario. El fin del mundo es insinuado en *El gran serafín* (VI) y en *El calamar opta por su tinta* (VII). Se trata de algo inexorable, que no puede evitarse. Las posibilidades históricas parecen terminar y el mundo, sin objeto, jubila su tiempo.

La isla comandada por Castel se parece bastante a la isla condicionada por Morel. Hay allí unos prisioneros que han sido educados sensoriamente como para modificar la entidad aparente de los objetos por medio de un cambio estructurado en las sensaciones. Ya sabemos que Berkeley (en sus *Principios,* no luego) y el guru Borges prefieren defenderse de la realidad exterior haciendo depender la inverificable existencia de los objetos de las determinaciones de la imaginación creadora. Las cosas existen porque yo me las imagino sensoriamente. Si me las imaginara distintamente, existirían distintamente: las paredes de un calabozo pintadas con tonos nemorosos "serían" un bosque, el piso, mar. Así los presos de Castel. Pero no Castel: él sabe que se trata de un experimento. Los presos han sido sacados de la historia, metidos objetalmente en la estructura del experimento. La modificación del mundo percibido gracias a la modificación del sistema sensorio (las percepciones, repito, no son relaciones con lo real objetivo, sino improntas imaginarias) es un triunfo de la inerte razón pura contra las cosas enemigas. Pero es un triunfo mortal, como todos los de la Cultura: se da a costa de aprisionar a los hombres y poner entre paréntesis su capacidad histórica. Se tienen que pasar la vida percibiendo las cosas, sin hacerlas ni deshacerlas. La Cultura los ha aislado del mundo y ha castrado su dimensión práxica. La razón pura ha triunfado porque ha producido una reforma en su campo (modificación del sistema sensorio) sin tocar las cosas, que no son asunto suyo. La Cultura se aísla

en los archipiélagos de la Razón y deja intacto el Orden: he allí el apotegma de Bioy, la trampa cultural cerrada sobre la vida humana. Sus personajes, consecuentemente, tras una temporada de aislacionismo cultural, desembocan en el suicidio o el homicidio.

3

Las astucias de la Razón construyen una Cultura ajena a la Historia, vegetación isleña lejana de toda Ciudad. Las cosas y el orden que reina en ellas, la Historia de las Cosas, no le competen. En suma: la Razón no es de este Mundo, ni de esta Historia. Es del Mundo-de-la-Razón, aislado del mundo histórico. La isla de Bioy es metonimia de esta empresa: la isla, la Cultura.

La Cultura es, a su vez, repetición del pasado, inactualidad, como la invención de Morel. Es algo heredado que se da por bueno, que no se cuestiona. Ya sabemos: cuando lo heredado es gratificante —estancias, títulos de renta, palacios— difícilmente perdamos el tiempo en cuestionarlo. Hace falta que vengan gentes con vocación de presente, o sea generadas en un mundo histórico, en un sistema ideológico distinto, para que se produzca la ruptura con lo heredado. Los viejos personifican, en la escritura de Bioy, ese caudal de lo anterior, lo consolidado, lo ya ordenado y no discutido. Los jóvenes, las antinomias correspondientes. Entre ellos, la guerra del cerdo, el exterminio de los viejos por los jóvenes, de la Cultura por la Historia.

Curiosamente, el escritor patricio encarga a los viejos de la clase media guaranga que, como veremos, es objeto de su suave ironía en tantos textos, la defensa del Orden en cuya cúpula habita la propia clase patricia. La vieja alianza de las clases medias y la obligarquía vuelve a mostrar sus efectos. Ante las novedades de la historia —peronismo, contestación juvenil, sindicalismo combativo, guerrilla —se estrechan las filas del viejo acuerdo: los más numerosos —los pequeños burgueses— marchan adelante

y son jugados por los grandes señores, como siempre ocurre con las vanguardias. La oligarquía actúa en el nivel de la lejana estrategia: la defensa directa del Orden, en el campo de batalla, corre por cuenta de las clases medias afiliadas a ella. Estas tienen más que perder: se supone que todo. Por otra parte, los grandes señores, si la hora ha llegado, prefieren alargar el banquete final y no amargar la agonía con las molestias del combate. Que peleen los otros. Y, finalmente, a todo gran señor, acostumbrado a continuos reacomodamientos, le cabe la esperanza de un acuerdo con el enemigo: ceder un poco para perdurar. Al pequeño burgués esta opción le está negada: no tiene qué negociar, la guerra del cerdo es, para él, caso de vida o muerte.

Bioy resuelve la cosa con una happy ending en que el Orden vuelve a reinar. No porque la represión haya sido exitosa, sino porque la revolución es imposible. No hay lógica en la revolución, el mundo no puede ser pensado como modificable. El silogismo de Bioy es candorosamente riguroso. Cabría suscribirlo, siempre que las premisas no se tuvieran por falaces. Se trata de una guerra generacional que es razonada como tal por la vana dialéctica de los hombres de ciencia. Isidoro Vidal, el héroe provecto de la guerra del cerdo, sabe que (mejor dicho el buen sentido que ha heredado sabe que) no hay tal diferencia generacional, ni, por lo mismo, materia para una auténtica guerra. "La culpa de todo la tenía la doctora sicóloga, la señorita que oficiaba de confesora y oráculo del muchacho; o si no, Farrell y sus Jóvenes Turcos" (IV, 91). La sicóloga ha hablado de barreras generacionales, como si en el mundo las cosas cambiaran con el tiempo; Farrell (no casualmente asimilable a Perón, por más de un motivo ideológico y lingüístico) les ha inculcado a los muchachos conciencia de la propia dignidad y preocupaciones concretas por los precios de las cosas. Sigue Bioy: los jóvenes atacan en los viejos al pasado, raíz de los males del presente. Los matan porque no pueden matar a los próceres, autores del error, ya que ellos han muerto. Pero poco a poco van renunciando a esta guerra de exterminio: si sólo la

vejez es motivo de castigo, no tiene sentido matar viejos, porque los jóvenes también envejecerán, necesariamente; matar viejos es un poco como suicidarse, matar al anciano potencial que cada joven lleva en sí mismo. Los viejos tenían razón. Todo vuelve a la normalidad primigenia: los viejos en los cafés y las plazas, compartiendo los barrios en que habita la oligarquía (Palermo, Recoleta) con los grandes señores, ausentes de la guerra. La muchacha, contrafigura del héroe, inicia un romance con el jefe del partido provecto. Se queda con el viejo, finalmente es el que sabe más.

4

Desde el epicentro de la Cultura, la mirada del escritor se vale de una doble óptica: la seriedad idealista de lo poético, cuando recorre panoramas de su propia clase; el humor irónico, cuando se dirige a la clase que está más allá de las diferencias: el medio pelo guarango.

Esta poesía de clase puede orillar lo terrible, cuando se trata de personajes de su propia extracción, pero jamás focalizará su ironía en ellos. En las narraciones de Bioy, casi exclusivamente, la oligarquía tiene acceso a lo sobrenatural. Lo prodigioso parece ocurrirle solamente a individuos de la alta burguesía tradicional argentina, como si la predisposición de clase fuese una disposición para la poesía de lo fantástico (fantástico es aquí lo que tiene reglas de desenvolvimiento de verosimilitud distintas de las reglas de lo verosímil empírico; fantástico es lo verosímil de que no da cuenta ninguna verificación empírica posible). Bioy mismo, de manera expresa, se refiere a "ese tono un poco irreal que adoptan las señoras ricas en las reuniones mundanas" (VII, 123). En el Jockey Club de Buenos Aires, incendiado por grupos de choque peronistas en represalia por un atentado contra Perón en la Plaza de Mayo, se percibe "un algo que se desprende de todo ello y que era tan real en el interior de esa casa como lo es un estado de ánimo en el inte-

rior de cada uno... esa casa quemada tenía algo mágico" (IX, 131 y 135). Analizando la secuencia, se concluye que lo mágico de ciertas cosas no sólo lo perciben los individuos de la oligarquía, en ejercicio de su diferencia específica, de su óptica de clase que se categoriza como distinción espiritual, sino que la misma percepción del objeto mágico le está vedada al individuo no-oligárquico, que ni siquiera puede entrar en el recinto de los clubes privados. Incluso Silveira, el socio del Jockey que perece en el incendio, va al otro mundo llevado por el fantasma de un fiel criado de su familia, muerto hace años. En el plano celestial, como se ve en la versión Bioy, permanecen las categorías sociales de este mundo: el criado sigue siendo criado de su señor, el desnivel social se comprueba como una esencia platónica ya inscripta en el cielo de las eternidades. Ítems: fenómenos parasicológicos e inducción de sueños entre un gran señor y su criada, en *Moscas y arañas*; fantasma de una amada muerta, también oligarca ella, en *En memoria de Paulina*; animales con espíritu humano en una vieja quinta de veraneo oligárquica, en *De los reyes futuros*; brujería de una criada francesa contra su señor, en *El ídolo*; mundos coetáneos con identidad de personas que viven, simultáneamente, en espacios y tiempos diversos, en *La trama celeste*; salto anacrónico hacia el pasado, en *El otro laberinto;* conservación del pasado y proyección repetitiva en el futuro, el eterno retorno, en *El perjurio de la nieve.* Esta privacidad absoluta de lo fantástico es el extremo del fetichismo de la propiedad privada: hay sectores de objetos que sólo son verosímiles para sus propietarios; los de afuera no pueden siquiera comprender las reglas con que juega este sector de lo real, y para ellos es mera irrealidad. En cambio, los señores se pasean entre monstruos y fantasmas, trasgos y aparecidos, con la misma desenvoltura con que luego se sientan a tomar el té.

La visión de la clase guaranga, en cambio, está cargada de ironía curiosa. Es una visión alienante, en el sentido de que penetra en el mundillo de la cotidianeidad pequeño-burguesa desde afuera, sin gozar

de sus posibles encantos, como visita de forastero y de paso, conservando las distancias, en todo momento, imaginando lo no comprobado con las reglas de la imaginación de una clase social extraña. Básicamente, Bioy concibe a la clase media como una reversión de la oligarquía: no puede entender un mundo social en que no haya reglas de juego social, aunque respondan a un código distinto al de la alta burguesía.

El guarango es visto por Bioy como un tema de conversación en el gran salón oligárquico: sexo y trabajo están puestos entre paréntesis (por contraposición, piénsese en los mismos niveles —sexual y laboral— vistos por escritores que conocen la clase media desde dentro y han experimentado tal condición en sí mismos: Arlt, Marechal o Mariani, por ejemplo). Del trabajo no se habla porque no se sabe lo que es: la conversación *salonnière* es un capítulo en la cultura del ocio. Del sexo no se habla por razones de puritanismo; a la oligarquía el sexo no le preocupa porque es una clase sexualmente satisfecha. Su puritanismo es meramente verbal, ya sabemos, como el de todas las clases privilegiadas. Los tabúes se predican para el dominio complementario de los de abajo, pero no se cumplen en carne propia.

Estos ítems se proyectan al describir, conjeturalmente, a la clase media: para el humorista de la oligarquía, el guarango es un oligarca con reglas de juego social ordenadas en un código distinto. Cuando va a trabajar, el discurso narrativo cesa. Ausentes, las fatigas del trabajo, las necesidades económicas, la escasez, la desocupación, las relaciones personales que se dan en el lugar de trabajo, etc. Lo mismo en cuanto a sexualidad: no se habla de ella, las escasas secuencias sexuales que se narran están poéticamente disimuladas. La vida del guarango, para Bioy, es como la del oligarca: una secuencia de ceremonias sociales, nada más que el estilo de las buenas maneras es distinto y pasible de burla. Se lo considera cursi (cursilería es la cultura de la clase alta mal asimilada) y se lo mira con curiosidad turística, como las costumbres coti-

dianas de una tribu tropical. Esto justifica el exceso de datos estamentales que cargosea la escritura de Bioy cuando narra historias de clase media. Para un lector de esta clase, la morosidad descriptiva resulta ociosa: nadie se sorprende, de la misma manera, con el detalle obvio que un folleto turístico puede dedicar a una descripción del propio país de uno. Es que para Bioy el acercamiento al medio pelo, la visión del café guarango allende el sucio vidrio suburbano, tiene un encanto turístico, lo pintoresco que ilustra una noche de insomnio ocupada en vagabundear por los aledaños de la ciudad dorada de la oligarquía.

Así podemos indagar la cotidianeidad de Isidro Vidal casi como Flaubert indagaba la de Salambó: se peina con agua de violetas y brillantina, usa poncho, se desayuna con mate y pan viejo, cocina en un calentador de querosén, come maníes mientras juega al truco, etc. El café del *Sueño de los héroes* es detallado como lugar donde se juega al truco, se habla de fútbol y carreras, hay sesiones de tango, concurren hombres solos que suelen gastar el estilo engolado de una aspiración de cultura mal resuelta. Los guarangos cenan mortadela, salame, jamón crudo, una fuente de carne con ensalada, y queso. La crítica del gusto dirige su ironía sobre el veraneo de la clase media *(El gran serafín)*, sobre el fallido donjuanismo de los guarangos, que van a Europa *(Confidencias de un lobo)* o a Montevideo *(Ad porcos)* en tren de levante, y fracasan, terminando por pagar a unas prostitutas. El impresionismo turístico —para un oligarca la calle Córdoba es tierra de nadie y, más al sur, habita el enemigo— se detiene en colores y olores de otro mundo: "Corrientes, con sus tapes de las catorce provincias, que hoy son no sé cuántas y con su olor a grasa enfriada, de las pizzerías" (IX, 63). El barrio de medio pelo es definido como una estructura sorprendente, donde todo está al alcance de la mano —es claro: los guarangos hacen las compras por sí mismos, los oligarcas viven en el barrio parque, donde no hay negocios, o en barrios de departamentos donde los negocios están estratégicamente

concentrados para que los frecuenten las mucamas—: "Los barrios son como una casa grande en que hay de todo. En una esquina está la farmacia; en la otra, la tienda, donde uno compra el calzado y los cigarrillos y las muchachas compran géneros, aros y peines; el almacén está enfrente, la Superiora, bastante cerca, y la panadería, a mitad de cuadra" (X, 47). El humorista del barrio Norte transfiere a los personajes guarangos la misma sed de turismo por los barrios bajos que le suele aquejar a él mismo. Aquí lo descriptivo es inverosímil: nadie más sedentario y apegado a su barrio que el porteño de clase media de la década del 20, que apenas conoce el Centro por razones indispensables, y cuyas excursiones al suburbio tienen sólo la finalidad de dar con el prostíbulo. Pues no: los porteños de Bioy viajan por los barrios como si fueran al extranjero. Salen de Saavedra y van a dar tan lejos, que tienen que quedarse a dormir en Barracas (X, 188). Otra *tour* comprende el examen de Constitución y el Centro (X, 192).

A nivel del lenguaje, la proyección del estamento oligárquico sobre la clase media es más evidente, y los errores más gruesos. Las omisiones —temas sexuales, lunfardismos, las llamadas malas palabras— son inexcusables, porque, justamente, caracterizan la conversación del café en su misma razón de ser: la vivencia del mundo del varón como superior y autosuficiente, la descarga verbal de los impulsos insatisfechos, el secreto culto —también verbal— de lo prohibido. Modismos y giros verbales del habla oligárquica son atribuidos al habla guaranga: "vista" por película (X, 48); "pasiva" —es palabra uruguaya— por recova (X, 184); "acantonados" por amontonados (XI, 15); "sonreír, felonía" (XI, 24); "¡zas!" (XI, 26); "la ventilación viene a resultar el lado flaco de estos locales" (XI, 28); "puedes, tienes" por podés, tenés (XI, 47); "beodos" por borrachos (XI, 57); "junto a ti" (XI, 80); "Cinematógrafo" (XI, 85); "film" (XI, 84); "salivazo" por escupida o gargajo (XI, 89); "vista policial" por película policial (XI, 103).

En cuanto al comportamiento estamental de es-

tos guarangos, la visión turística de Bioy descubre en él ciertas ceremonias peculiares, interpretadas con un criterio mitológico (su mano es llevada por Borges, o viceversa, al mundo de las mitologías arrabaleras). En X, 62, por ejemplo, un guarango conservador de las tradiciones primigenias y gauchescas de suburbio, se pone a cantar una insólita huella, y a denostar al tango, al cual considera música para malevos, violinistas de madamas y matarifes de legumbres (sic). Los orilleros tienen actitudes caballerescas: roban al ladrón y devuelven lo robado; reprochan a las patotas el atacar a hombres solos e indefensos, ansían duelos con corajudos por admirar su coraje, se baten a duelo para ser héroes clásicos, como en el final del *Sueño de los héroes*. Ya conocemos la teoría borgiana de las "muertes porque sí" entre gentes de arrabal: se trata de la dura y ciega religión del coraje, unida al culto por el tango, música orgiástica de raíz sexual. Pendencia y coito son, para Borges, perpetuo tema de conjeturas que sólo se resuelve con esfuerzos de mitológica imaginación. No obstante, su discípulo Bioy incurre en algún anacronismo: en una vereda de confitería decente, hacia 1890, es improbable que dos orilleros bailaran tango (X, 35), lo mismo que en un baile de clase media (X, 61). Guru y chela coinciden, no obstante, en denostar al tango del 20: "Si le facilitaran papel y lápiz ahí mismo escribiría, si dominara el rudimento de la música y la mitad de lo que sabía de piano la más fea de sus primas, un tango que lo convertiría, en un abrir y cerrar de ojos, en el ídolo del gran pueblo argentino" (X, 86). Hasta el trato machista de las mujeres, entre guarangos, coincide con el machismo de Bioy, actuante en sus personajes oligárquicos. Parece una reversión del cine argentino de los años 40: aquí se trataba de mostrar una aristocracia traducida al lenguaje y el tono verbal de las clases medias, consumidoras de este arte, aun cuando algunos de los directores fueran hombres de la alta burguesía (Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía, por ejemplo). Bioy revierte a Bayón Herrera y Gori Muñoz: sus orilleros y sus guarangos se portan como oligarcas de medio pelo,

y hablan el lenguaje borgesco de los eternos arquetipos míticos. Antes era Olinda Bozán quien se comportaba como Victoria Ocampo. Ahora, al revés. Siempre, mitificadamente.

No obstante, como en el caso de otros escritores de su estamento cultural, para Bioy hay un límite en la ironía burlona hacia las clases inferiores: la presencia del proletariado. Y el proletariado, confusa y míticamente percibido como extremo de lo comprensible en el campo social que comparten oligarquía (poesía) y clases medias (ironía), tiene signos perceptibles, físicos, de serlo: es cabecita negra y peronista. Es cabecita negra por ser "achinado", vestir pobremente, sin corbata, con cuello volcado o pañuelo, peinarse con gomina (XI, 13 y 106). Es peronista (los datos están en transparente clave, más explícito no se podía ser en 1954) porque lleva una insignia en el ojal y canta una marcha, "llena de vaga agitación", "estúpida y machacona" (idem). Al revés que los orilleros de la edad de oro, éstos son cobardes y se dedican a maltratar a los disminuidos físicos (XI, 106). La clase media admite medidas de razón: las proporcionadas por la ironía. El proletariado, racial y políticamente determinado, no: es el enemigo, no hay medida para entenderlo, plantea el contacto con el escándalo. No obstante, la astucia de la historia puede servirse de los demagogos por el estilo de Perón para "conferir conciencia de la propia dignidad a millones de parias" (IV, 10).

5

El otro eje de la escritura de Bioy es la infancia, unida a la presencia omnicomprensiva de las mujeres. De las mujeres concretas, individualizadas, personalizadas, pero consideradas como una especie gregaria. El niño mimado tiene un horizonte de mujeres para su vida, pero guarda distancia ante ellas: no es el afeminado que equivocará su identidad sexual, sino, por el contrario, el varón que se afirmará por la diferencia, que se apoyará en lo dis-

tinto para ser sí mismo, que tomará a las mujeres como instrumento de su virilidad y se asumirá machista y misógino.

El niño mimado, llegado a la adultez, predica la superioridad del varón sobre la mujer y la despreciabilidad de ésta en función de su minoría de talentos, dada por la misma biología. Este machismo tiene un regusto de resentimiento: el no poder prescindir de las mujeres. Y un reverso gozoso: el mundo de los pares, el androceo, la misoginia.

"Yo adoro a las mujeres, pero las desenmascaro: son las anarquistas que dislocan la civilización, constituyen el gran estorbo, son gitanas que no respetan las cuatro comidas del ser humano. Bajo tales ayunos late menos espiritualidad que temor a la gordura" (VI, 83). "La pobre, una loca, igual que todas las mujeres" (VI, 95). "Una muchacha como tantas otras, con el alma boba y perversa, y el cuerpo honesto. El cuerpo de Margarita es buena persona, pero de Margarita líbreme Dios" (IX, 110). "El amor te impondrá una mujer y la degradación infinita de su tontería y su realismo" (IX, 118). "Lo perverso atrae a las mujeres" (X, 54).

La mujer no sólo es menos inteligente que el hombre, incapaz de orden, mero cuerpo sin alma, tonta y perversa, sino que es consciente de todo ello y, por lo tanto, siente su inferioridad como una debilidad: en *Una aventura* (IX, 26), una mujer se atreve al adulterio en Roma, pero, apenas consumado, se siente culpable y vuelve junto a su marido, en Londres; "las mujeres, aunque tienen el vigor del caballo, se deprimen por todo. Un restaurante las deprime; prefieren comer en uno de esos lugares donde suena un piano y donde, al favor de la oscuridad, se besuquean las parejas y tal vez ingieren cucarachas" (IX, 65); "las quejas —¿qué otra cosa cabe esperar de las mujeres?" (IX, 116).

La debilidad redunda en egoísmo: quien es débil, sólo se quiere a sí mismo, como manera de afirmarse y defender lo poco que tiene. La generosidad supone la abundancia. "Para las mujeres, los demás no cuentan. Una pareja es todo lo que existe

en el mundo: la que ellas integran" (VI, 92). "Lo que se llama desprendida, Olga nunca lo fue —lo son pocas mujeres" (VI, 115). "La subjetividad de las mujeres! (debió decir: el subjetivismo). Todo lo vinculan a cuestiones personales" (IX, 71).

La mujer es un cuerpo, y sólo eso: un objeto que se instrumentaliza en la vida del varón, que siempre contó a las mujeres como instrumentos para la ceremonia cotidiana de su virilidad. Y, como mero cuerpo que es, objeto. Lo que de lejos era una visión poética e idealizada, la ausencia anhelosa que diviniza el objeto anhelado, de cerca es algo poco menos que comestible. En Bioy el acto sexual está frecuentemente vinculado al acto de comer y la mujer al objeto que se come. "Fácilmente me figuré a Margot como una redonda fruta dorada, una gran ciruela o, tal vez, un gran durazno o damasco sexual" (VI, 102). "Para el pobre diablo, llevar un diario íntimo significó desalojar de la composición literaria el trabajo, la inteligencia y el arte, para poner, ahí también, a las mujeres" (IX, 82). "Lánzate en brazos de tu amada: le probarás tu amor y te dispensarás de verla" (IX, 120). Hacer el amor es hacer algo para las mujeres, es hacer el amor "a" ellas, mero objeto pasivo, mero rasgo acusativo de la acción sexual (IX, 128). El hombre y la mujer se aproximan sólo por motivos de animalidad. Una vez cumplidos éstos, se alejan, sin conservar nada en común, como no sea la porción de culpa inherente a tan bajos manejos: "Después del amor el hombre y la mujer suelen rehuirse (lo que no impide que se quieran, como animales, a los pocos días)" (IX, 199).

El machismo une el desprecio con la protección, el gesto de superioridad que respalda la debilidad del inferior. Se es compasivo con los animales, se respeta a las mujeres. "Debemos tratar consideradamente a las mujeres, porque son tan frágiles como respetables" (IX, 19). "Habría que tratar a las mujeres a la antigua. Pocas explicaciones, pocas zalamerías, con el sombrero entrado hasta las cejas y hablándoles por encima del hombro" (X, 68). También otra precaución: cuidarse de los manejos

femeninos, siempre los débiles y dependientes han tratado de valerse de sus astucias para someter a los fuertes y dominantes a sus designios. El suicidio histérico, por ejemplo, como en *Encrucijada* (IX, 13). "Las mujeres lo corrompen a uno con sus cuidados y delicadezas. Les gusta mucho halagar, pero sin que lo sospeches, te dan veinte vueltas. No te olvides que mientras vos sudás toda la tarde en el taller, están alimentando el seso con *Para ti* y un montón de revistas de costura". "Linda mariconería amigarse con las mujeres" (X, 68 y 80).

La mujer es un animal subordinado y necesario, como siempre resulta necesario el siervo al señor a quien sirve. Pero no puede haber verdadera relación amorosa entre un hombre y una mujer, ya que el vínculo es asimétrico, la parte del león es siempre masculina. En rigor, para la ideología machista, sólo es posible un amor entre iguales, la amistad y la confraternidad viriles pertenecen a un nivel superior al erotismo, en que la intervención femenina es necesaria. Bioy lo muestra claramente a través de la relación entre Larsen y Gauna, en *El sueño de los héroes*, novela de pretendida ambientación de clase media, en que se reproducen los esquemas machistas y patriarcales que operan entre los personajes de la oligarquía (cf. las historias de patoteros y grandes señores de *Guirnalda con amores*, por ejemplo). "Usted vive tranquilo con los amigos, hasta que aparece la mujer, el gran intruso que se lleva todo por delante" (X, 50). No puede decirse que esta confraternidad machista sea homosexual, porque falta todo ejercicio propiamente sexual, pero sí que es homoerótica, en el sentido de que se valora como supremo afecto el que existe entre los varones, entendidos éstos como individuos claramente sexuados. Larsen y Gauna confraternizan también a nivel fálico, en la medida en que lo permite el tabú: "Como de acuerdo, se pusieron a orinar en la calle. Gauna recordó otras noches, en otros barrios, en que también, sobre el asfalto, a la luz de la luna, habían orinado juntos; pensó que una amistad como la de ellos era la mayor dulzura para la vida del hombre" (X, 18).

6

Hay algo de esterilidad senil, de vana y fatigada repetición de modelos menores, en la escritura del discípulo Bioy como en la de su mentor Borges. La impotencia histórica de la oligarquía en esta época de crisis del imperio inglés (fascismo y guerra) y de su semicolonia argentina (migraciones internas, nuevo proletariado, fortalecimiento de la nueva burguesía) no es sólo ideológica: también influye en la facticidad misma de la obra literaria, carente de espesor y sobreabundante de filosofícula barata y de alquitaramiento de estilo. Pensemos que, en plena elaboración del existencialismo y el sicoanálisis, Borges y Bioy se entretienen al margen de la gran tradición crítica del realismo burgués de sus mayores, en exhumar de la naftalina al obispo Berkeley y la trasnochada teoría platónica de los arquetipos celestes.

Las narraciones de Bioy y de Borges, frecuentemente dirigidas al nivel de lo llamado fantástico o prodigioso, son fábulas sin magia. La textura de lo narrado es delgadísima: al final, una explicación abstracta embreta al lector en el reducto de la autointerpretación. No se puede entender sino lo que el narrador entiende, el lector está maniatado, no sea que se ponga a pensar por sí mismo en medio del divertimento literario. En Bioy es más patente aún la incapacidad para lo maravilloso. Redunda en lo que Rivera llama "misterio explicado": una narración de aparentes prodigios es explicada racionalmente, al final, desprestigiándose, justamente, todo lo prodigioso que se venía proponiendo antes.

El niño mimado tiende a eternizar su mimosa infancia: los juegos son eternos. El mimo y el juego infantil se convierten en Cultura, en la edad adulta. Una Cultura a la que se imponen las propias reglas de juego, como en el Juego clásico. Así lo que se juega, la Cultura, queda protegida de la intemperie, no es tocada por lo verosímil empírico. Puede, además, determinarse el futuro, repitiendo los arquetipos del pasado, liberarse de las sorpresas de la historia. Se trata de defender la propiedad

privada de la clase —su espíritu— con reglas de excepción y de exclusión: lo fantástico sólo le ocurre a "ellos", nadie puede coparticipar de los prodigios. La misma explicación de lo prodigioso está en manos de la oligarquía. Ultimo reducto de un esplendor pretérito, esta Cultura se propone como la defensa ante la Historia. Pero, parodajalmente —la Historia siempre tiene razón— también es un fenómeno histórico: la claudicación de un sistema de cultura ante una realidad que escapa a sus previsiones. Los extremos se tocan: *l'enfant gâté* se parece demasiado al *vieillard gâteux*, el juego anacrónico a la debilidad senil.

OBRAS DE BIOY CASARES CITADAS EN EL TEXTO:

I: *La invención de Morel*, Emecé, 1970.
II: *Historia prodigiosa*, Emecé, 1961.
III: *La trama celeste*, Sur, 1967.
IV: *Diario de la guerra del cerdo*, Emecé, 1970.
V: *Plan de evasión*, Emecé, 1945.
VI: *El gran serafín*, Emecé, 1967.
VII: *El lado de la sombra*, Emecé, 1962.
VIII: *La otra aventura*, Galerna, 1968.
IX: *Guirnalda con amores*, Emecé, 1959.
X: *El sueño de los héroes*, Losada, 1954.
XI: *Los orilleros. El paraíso de los creyentes* (en colaboración con Jorge Luis Borges), Losada, 1955.

LA NENA TERRIBLE

"Acepté, pues, mi papel de niño perverso, en oposición a Cornelio, que era la sensibilidad y la bondad personificadas. Frecuentemente, encerrado en el cuarto, lloré por mis pecados, pidiendo a Dios que me otorgara el favor de volverme parecido a mi amigo" (I, 166).

"La maestra lo había puesto en penitencia y le había pegado con un látigo que tenía escondido en un cajón del pupitre. Le había dicho que no quería recibir ningún vago en la escuela, ningún muerto de hambre, ningún hijo de puta" (III, 18).

1

Conocemos por Cocteau lo que son los hijos terribles, esa respuesta generacional a su contrafigura, los padres terribles. Cocteau los ha dotado y se ha nutrido de su poesía intransferible, pero ellos son, también, materia del análisis sicosocial. Identificado con sus criaturas, que ha producido y que lo reproducen, el poeta confiesa: "Quisiera hacer una escuela de indeseables como yo. En ella enseñaría las actitudes que cierran todas las puertas".[1] En efecto, golpeándose de cabeza contra las paredes de la casa paterna, instaurando en la intimidad el desorden que, por fuerza, es doméstico, estos chicos tratan de abrir puertas allí donde no puede haberlas, fortificando la certeza de su propio encierro, y cierran las que están abiertas, provocando la ira de

[1] Jean Cocteau: *Lettre à Jacques Maritain*, Stock. Paris, 1926. p. 42.

sus porteros-guardianes, más fuertes y más antiguos que ellos. Un deseo inconsciente se mueve tras lo manifiesto de la actitud de huida y de subversión: conservar la dulce dependencia de la infancia, a esa edad en que la biología y la educación desquician al niño de su consolidado sitial y lo ponen, a puntapiés de adultos, en los umbrales de la *vida*. Ante este abismo, el niño terrible se vuelve sobre su infancia, con toda la tensa potencia de los años núbiles, como una fiera selvática metida en jaula de pájaros.

El mundo de los niños terribles es el mundo de los afectos deteriorantes y de las relaciones de dependencia alimentaria. Los primeros resultan de las segundas. En efecto, el niño depende, para su subsistencia, de los mayores, y la gratificación que proviene de saciar sus necesidades con este alimento que desciende de un nivel superior en la jerarquía social (el grupo adulto) se da ambigua e indisolublemente unido al malestar que supone tener que depender: la alimentación que *viene de arriba* es la medida de la impotencia y de la dependencia del alimentado. La noción de estas constricciones, consciente o inconsciente, origina agresividad, y ésta se mueve en un doble sentido, apuntando a los cómplices de la dependencia: por un lado, hacia el mundo de los adultos, por el otro, hacia su propio mundo. Generalmente, el mundo adulto, solidificado, institucional, se defiende y pervive. El otro mundo, o se traduce en independencia y desaparece transformándose, o redunda en total autodestrucción. Hay varios caminos: el autocastigo físico, el suicidio, la locura, la droga. Los personajes de Cocteau guardan el veneno entre sus recuerdos de infancia: volver a ésta en plena adolescencia es un juego mortal.

La asimetría entre el mundo adulto y el infantil hace que las agresiones de los chicos terribles deban ser protegidas por el secreto, la clandestinidad, el anonimato (en la medida de lo posible). Exponerlas a la luz pública sería colocarlas al alcance de la mano del castigador, siempre más fuerte. La diablura del chico terrible es una guerrilla doméstica, en que la trampa de la malevolencia infantil trata

de disimularse, atribuyéndose su causalidad a accidentes de las cosas, a desarreglos de las bestias domésticas, al misterio.

El padre terrible —padre en sentido amplio (super-yo freudiano en última elaboración): la institución formadora, el núcleo del que se heredan pautas, sean los padres o los maestros— es la contrafigura, anterior y causal, del niño terrible. Es el personaje que se representa a sí mismo, en contraposición al otro, que representa continuamente un falso rol, el del chico correcto, detrás de cuya máscara se maquina la agresión. Los padres terribles no sólo llevan sobre sus hombros la parte de la Cultura —léase: represión— que la sociedad les ha encomendado transmitir, sino que, generalmente, sacian en el hijo-objeto la necesidad de realización personal que no se ha dado a través de su vida de relación (lazos sociales, matrimonio, etc.). El chico es una cosa propiedad de los padres y, como tal cosa, pasible de las fantasías compensatorias que los padres necesitan ejercer para equilibrar sus propias frustraciones como personas. El chico pasa a revistar en el inventario de los objetos domésticos, equiparable a una pieza de la vajilla o al gato. Para ello, la propia Cultura ha proveído a los padres de los instrumentos apropiados: el padre amenaza con castigos directos o con la privación de medios económicos; la madre maneja la culpa —sobre todo inconsciente— y amenaza —también en forma inconsciente— con privar de gratificaciones sentimentales. Si no obedecés, te pego; si no obedecés, no te quiero más.

El mundo de los chicos terribles es un callejón sin salida. O dejan de ser niños, o el terror, que es su sustancia, los aniquila. Al final del callejón está la destrucción, tanto para unos como para otros, ya que sabemos que el opresor no puede vivir sin su víctima y la liberación del chico es también el fin del reino del padre. Así, el suicidio de los hermanos Paul y Elisabeth, en *Les enfants terribles*, y de la madre Yvonne, en *Les parents terribles*.

2

Sin entrar en minucias estadísticas, mirando la obra narrativa de Silvina Ocampo a vuelo de pájaro, se advierte una mayoría de personajes identificables con el mundo de la infancia terrible. Socialmente, como en el caso de Cocteau, están connotados por los ámbitos de una vieja burguesía, la oligarquía de Buenos Aires, sus mansiones de la ciudad, sus quintas de extramuros, sus estancias. Dicho objetalmente: sus muebles, sus objetos de arte, sus animales domésticos, sus siervos, sus ganados. El niño-propiedad, en parte marginado de la vida institucional, se alinea junto a los objetos y a los marginales del entorno.

Por su parte, padres y personajes que encarnan a las instituciones, los transmisores de cultura, tienen una conducta constante: son el costado desagradable, impuesto, sancionador, en la vida del niño terrible. Al menos a nivel de lo manifiesto, estos personajes movilizan solamente sus propios mecanismos castigantes.

Los padres soportan la vida social como una suerte de castigo específico que habrán de descargar, a su momento, sobre el escalón de los indefensos, los hijos malqueridos, los subordinados, etc. Viven "en postura de retrato mal hecho" (III, 63). Para ellos "la vida" es "un larguísimo cansancio de descansar demasiado... muchas señoras que conversan sin oírse en las salas de la casa donde de tarde en tarde se espera una fiesta como un alivio" (III, 63). Rompiendo la complicidad afectiva entre el niño y el animal, un padre terrible mata al perro de la casa y hace a los niños lamer el sitio donde lo tenían escondido (*El vástago*, I, 22). En *Las fotografías* (I, 62) una chica, recién salida del hospital, muere, agobiada por la fiesta que los padres organizan festejando su convalescencia. Esta ambigüedad afectiva de los padres terribles, en que lo manifiesto es el halago y lo latente, el agobio mortal, es cuestionada expresamente: "Fulgencia era única hija, por eso sus padres la mataban de cuidados que transformados en penitencias involuntarias desper-

taban venganzas aviesas" (III, 134). "La pucha que son raros los padres que uno tiene; parece que lo odiaran a uno de puro cariño" (V, 34). La malquerencia también puede ser expresa: "Detestaba a los chicos, había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de una adolescencia que nadie lleva presos, a no ser los brazos que los hacen dormir" (III, 62). Un padre puede marginar, también expresamente, a su hijo, alienándolo en el mundo animal: "Ya no sabés ni hablar. Tendrías que irte a la selva para hablar con los monos" (V, 16). La imagen de la niña castigada, aislada de todo contexto, se ve en *Cielo de claraboyas* (III, 9): mientras salta a la cuerda, descalza, y mastica caramelos, un personaje con polieras la mata, rompiéndole la cabeza.

Equivalentes a las figuras parentales, maestros e institutrices se asumen, también, como figuras terribles. En *El retrato mal hecho* (III, 62), la institutriz mata a su alumno. "La maestra no sentía por él ninguna simpatía; decía que era muy consentido y mentiroso; yo sé que un día lo encontró fumando en la calle, y sospecho que ésta era la verdadera causa de su desaprobación" (V, 36). "La señorita Domicia no me quería: me lavaba las manos en agua hirviendo; me ponía las medias torciendo mis dedos; me pasaba un pañuelo, aplastando mi nariz, hasta hacer saltar mis lágrimas" (V, 132).

Gran cantidad de ítems de conducta en los niños terribles pueden registrarse en las narraciones de Silvina Ocampo, como respuesta a este frente cerradamente represivo de padres y educadores. En *El vástago*, citado, los chicos castigados con la muerte de su animal preferido, pasan, con los años, al nivel de la adultez. Un hijo de uno de ellos mata al abuelo con un arma que han dejado en sus manos aquellos ex-niños terribles. Se ha cerrado el ciclo de la venganza infantil, al que se agrega una ceremonia totémica, también típica de la escritura de Silvina Ocampo: el nieto llevará el nombre del abuelo, como para que perdure en él una impronta personal del antepasado difunto. Este bautizo forma parte de la expiación por el crimen cometido contra el an-

tepasado, es una ofrenda para calmar su ira hipotética. Los niños terribles no dejan nunca de asumir sus culpas y de soslayar el peso de ellas con conjuros y ritos. En *La casa de los relojes* (I, 37) unos chicos matan a un relojero contrahecho, planchándole el cuerpo con una máquina de tintorería: el gesto cariñoso (eliminar la giba del deformado) lleva latente la intencionalidad maléfica; estos niños cumplen una cierta "ley de gallinero": oprimir a los más oprimidos que ellos, al marginal más indefenso. En *La sibila* (I, 52) otros niños, con la complicidad de la hija de los dueños, saquean una mansión, pero la cómplice, cerrando la parábola maligna, los denuncia a la policía: la culminación del mal es la traición, la agresión dirigida al grupo de pertenencia, en cierto modo, a sí mismo. A nivel de amistad (*La furia*, I, 82) una nena terrible es capaz de hacer a su íntima: incendiar las alas de su disfraz para que muera quemada viva, echarle lavanda en el cuello para provocar manchas en su piel, cortarle un mechón de pelo para obligarla a ser rapada, meter alimañas en su cama. En *El vestido de terciopelo* (I, 106) una cliente muere en casa de la modista al terminar de probarse un vestido; la hermana de aquélla se ríe ante el suceso. En *La boda* (I, 121) una niña mata a su amiga, por celos, metiéndole una araña ponzoñosa en el rodete. En *La oración* (I, 145) un chico mata a otro sumergiéndole la cabeza en un tacho con agua. En *Fuera de las jaulas* (II, 57) unos chicos abren las jaulas del zoológico para que las fieras invadan la ciudad: aquí el tema del chico terrible se une a otros, también típicos de Silvina Ocampo: la complicidad infanto animal (complicidad entre seres dominados) y el ataque a la cultura por parte de sus víctimas (la ciudad es frecuente metonimia de la cultura). Un chico mata a puñaladas a su abuelo en *Celestina* (II, 121). El niño terrible llega al sacrilegio (otra violación a notorias pautas culturales, las religiosas) en *El hórreo* (II, 145): ingiere unas hostias para ver si las llagas de la estatua de Cristo sangran realmente. En *El árbol grabado* (II, 148) los chicos de la casa y sus amiguitos meten un hormiguero en la torta de

los mayores y matan a puñaladas a uno de éstos. Una niña terrible discurre acerca de su institutriz y de su perro: "Podría matar a miss Fielding sin remordimiento. Si lloré por la muerte de Remo, no lloraría por la de ella, como ella no lloraría por la mía" (II, 170). En *Las invitadas* (II, 173) la agresión infantil vuelve a dirigirse hacia el endogrupo infantil: las nenas invitadas al cumpleaños de su amiga se lo arruinan, destrozando la torta, rompiendo los juguetes regalados, pegándoles a los demás invitados, diciendo malas palabras. La frecuente solidaridad entre niños y animales no descarta la agresión traidora (IV, 73). "Quedó ciego en un incendio —se refiere a un caballo—. Estaba atado y no pudo huir. El calor del fuego lo enloquece. Con Eladio nos divertimos: encendemos una fogata en el corral, lo encerramos y lo montamos por turno para ver a quién voltea antes". Mientras estudia su lección devota, una nena terrible advierte que "fornicar era una de las palabras más atrayentes en el libro de catecismo" (V, 94).

La malquerencia de los padres, expresa en una conducta de terror, y la respuesta, igualmente terrible, de los hijos, lleva a la mutua extrañeza: ambos términos de la relación se consideran recíprocamente impertinentes. "Estos niños pertenecen a una misma familia o a una cofradía misteriosa. Son idénticos. ¡Pobres padres! ¡No reconocerán al hijo!" (II, 8). Una madre cuenta a su hija la verdad biológica de su engendro y su nacimiento y ésta advierte: "...el rostro de su madre había cambiado totalmente debajo del sombrero con plumas: era una señora que estaba de visita en su casa" (III, 167). La asociación entre sexo de los padres y desagrado y extrañeza aparece comprensible: al niño se le ha enseñado que lo sexual es pecaminoso, y se decreta extraño al hecho de que sus padres hayan ejercitado su sexo para concebirlo, se decreta ajeno a sus mismos padres.

El aspecto terrible de padres y maestros genera fantasías explicatorias en el niño. Generalmente, fantasías de malquerencia. A su vez, la negativa de afecto del nivel superior se internaliza y se convierte

en impotencia afectiva del niño terrible. O, por mejor decir, la mutilación del afecto padre-hijo hace que el impulso afectivo del niño se convierta en agresión terrible, eliminándose cuanto tiene de gratificante como afecto. "Pocas personas me quieren y yo sé por qué esto ocurre. Es porque uno ama sólo a los seres que se aman a sí mismos, y yo no me amo, porque no encuentro motivos valederos para amarme, ni cuando saco buenas notas en la escuela" (II, 150). "Cuando uno no consigue el afecto que reclama, el odio es un alivio. El odio es lo único que puede reemplazar al amor" (II, 170). Paralelamente, la cultura transmitida por ese terrible nivel superior se pone en duda: íntimamente, el niño aunque dependa de ellos, desprecia a los mayores, como seres que movilizan todo el desagrado del castigo. "He dudado de la existencia de Dios; las personas grandes siempre mienten y ellas me hablaron de la existencia de Dios" (II, 165).

3

Despreciados por padres y maestros, a los que desprecian, castigados por el mero hecho de tenerse que educar en una cultura represiva, estos hijos de la gran burguesía, si no marginales por naturaleza, padecen una cierta marginación. El mundo es, evidentemente, el mundo de los adultos, una fiesta que aún no les toca gozar. Marginados como son, sienten una cierta atracción fascinante por los seres a los que la sociedad ha decretado, por naturaleza, marginales, dadas sus características sociales. (La marginación del niño terrible se da en la intimidad doméstica y es pasajera: cuando llegue a grande dominará y marginará, a su vez, a quienes corresponda). Pero la marginación de los marginales es definitiva y pública, ocurre en el ámbito total de la sociedad. La atracción es, por motivos diversos, endeble y ambigua, aunque esté teñida de fascinación. Es sabido que entre el lumpen no hay solidaridad social verdadera: el lumpen no es una clase social, no tiene respuestas propias para cuestionar

ni para sostener expresamente la organización de la sociedad. Menos aún la relación entre los niños-bien castigados por sus padres y los auténticos marginales. Pero, de todos modos, en primera instancia, la fascinación opera fuertemente.

En primer término, lo fascinante son los marginados (no marginales) por las clases altas: los pobres y los proletarios, dotados de "ese prestigio" que les da "la pobreza" (II, 56). Lo inusual y extraordinario en ellos son la escasez, la necesidad de trabajar con sus propias manos, lo natural que resulta la pobreza para estos individuos, esa pobreza que, ante la observación meramente impresionista del niño-bien rico y terrible, se da como un cierto tono, un cierto nivel de corporeidad inherente a la raza de los pobres. Los mayores advierten frecuentemente esta atracción que ejercen los marginales en la nena terrible, y lo expresan admonitoriamente: "Mi mamá dice que sólo me saludarán los ladrones, los locos o las mujeres de mala vida" (II, 147). "Estaba en el callejón, con ese atorrante. Con el hijo del guardabarreras. ¿Te das cuenta? Con el que mató al panadero por cinco centavos. Hay que ponerla en penitencia" (II, 55). Mirada por los ojos censurantes, valorativos, del mayor, la nena terrible se convierte en la nena maldita y es colocada en el umbral de la cámara de castigos. La lista de personajes miserables y fascinantes puede proseguir: en *La piedra* (II, 177) el sujeto fascinador es un mendigo. En otro relato (III, 38) es un "chico de a caballo, con los pies desnudos. Desde el día en que habían visto ese caballo oscuro con un chico encima, una presencia milagrosa las llevaba juntas, en remolinos de corridas por todo el jardín". En otro, una marginal en que se reúnen —en la fantasía conjetural de la nena-bien narrante— los extremos de la *mala vida* y la condición proletaria (marginal y marginada): "¿Quién era Elvia? Una guaranga, decían algunos. Una mujer de la vida, había dicho un viejo... debería tener un traje negro de trabajadora, con grandes remiendos y zapatos gastados de caminar por la vida,... con la boca pintada y una gran bolsa en las espaldas, como los *linyeras,*

caminando de estancia en estancia" (III, 55). Varias veces recurre el tema de la chica burguesa que vive un idilio infantil con personas de servicio: en *Las dos casas de Olivos* (III, 77) ambos términos anhelan intercambiar sus viviendas, canjean sus ropas y tratan de arreglarse físicamente de la misma manera, de forma que sus aspectos exteriores se identifiquen: engañan a los mayores y cada una va a vivir a casa de la otra. En *La siesta en el cedro* (III, 90) la situación se repite con la hija del jardinero, que es tísica, y con la cual la familia rica prohibe que se reúna la niña de la casa; la sirvienta muere y hay un episodio de duelo a cargo de la otra. El estigma físico (una enfermedad de las llamadas vergonzantes) acompaña al ser marginado y fascinante, a la prohibición y, por todo ello, al carácter tabú del niño pobre. Hay un cierto peligro social (la pérdida de alejamiento) e higiénico (contagio) que pretende evitarse separándolos.

El mismo esquema se repite en *Clavel* (V, 91): la señorita de la casa se siente fascinada por la hija del casero, que vive encerrada en su cuarto, cosiendo la ropa de sus hermanos, y a la cual llaman *la boba*. Pero es en *El pecado mortal* (II, 138) donde la situación se narra con mayor riqueza de elementos, donde la parábola de la conducta de la nena terrible se cumple más claramente. El personaje fascinador es el Chango, un mucamo a quien la niña carga con el rol de reverso de sí misma: la baja materialidad, el cuerpo en sus evidencias imposibles de soslayar. Y es allí donde reside el núcleo de la fascinación: en ser atraída por la corporeidad del otro que refleja la propia, no admitida por pecaminosa. Las figuras del catecismo, los símbolos de castigos y martirios, se identifican con actos libidinosos. La niña va a jugar al cuarto de planchado, sólo porque allí al lado está el baño en que se encierra largamente el Chango (se insinúa que a masturbarse, pero necesariamente, también, a defecar). Es un cuarto que está en lo alto de la casa, pero donde reina esa corporalidad que la moral condena a la bajeza. Y una y otra son inseparables, como las distintas partes del cuerpo, imprescindibles entre sí. La demora

del Chango en el baño es la ceremonia del cuerpo de la niña transferido al cuerpo del mucamo, en un pase más de ese juego dialéctico de mutua necesidad, ya analizado, entre amo y criado. Las deyecciones del siervo corren por dentro del cielorraso en que Sert ha pintado primorosos acróbatas, junto al dorado mueble Jacob en que brilla la tierna blancura de las porcelanas. Cuando la niña espía por la cerradura el exhibicionismo genital del Chango o cuando accede a que el otro la posea (o se masturbe ante ella) la caída en el pecado (será mortal porque no lo confesará antes de comulgar) es una ceremonia de comunión negra, un religarse consigo misma a través del mal. El pecado mortal será la clave de su amor por su propio cuerpo.

Otro dato para marginarse es la deformidad física: monstruos, deformes, mutilados, son héroes en los relatos de Silvina Ocampo. *La cara en la palma* (II, 90) es narrada por una mujer manca: el tema son sus amores imposibles. En *La gallina de membrillo* (II, 116) la heroína es Blanquita Simara, personaje del que no se sabe si es un monstruo o un animal doméstico —se alimenta de sobras— pero que ejerce una suerte de dictadura privada sobre los demás personajes. Otro de éstos es así descripto: "Los ojos de lebrel, la boca de anfibio, las manos de araña, el pelo de caballo, hacían de ella un animal más que una mujer" (V, 69).

4

El prestigio de lo censurado nos aproxima a la idea de tabú, o sea lo que es, a la vez, "inhabitual, peligroso, prohibido" y "santo, consagrado".[2] Las personas y los objetos tabú están como cargados de una corriente eléctrica, motivo de espanto y reverencia, ante la cual sucumbe el sujeto por el mero hecho de tocarlos.[3] El animismo —sistema de pen-

[2] Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmung im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1972, p. 25.

[3] Cf. Northcote Thomas, cit. por Freud, p. 27.

samiento que supone una carga anímica que es alma particular de cada cosa— que comporta la concepción tabúica encuentra esta fuerza "en todas las personas que tienen algo de especial, como ser reyes, sacerdotes y recién nacidos, y las que están en una situación excepcional, como los estados corporales de menstruación, pubertad, nacimiento, o extraordinarias, como la enfermedad y la muerte, siempre unida a la capacidad de contagio y propagación".[4] La divinidad misma tiene los rasgos tabúicos, ya que no se concibe lo absoluto sino como la reunión de todo lo posible en la Unidad, la coincidencia de todos los opuestos, el Ser que no es si no es Totalidad.[5] La teología y la literatura se han preocupado frecuentemente de esta ambigüedad de lo divino, que llega a ser manifestación de simpatía de Dios por el Demonio, unidad originaria de dioses malignos y benignos, o posibilidad de que todo dios se convierta en su contrario.[6] "En la misma medida en que el objeto divino-demoníaco pueda aparecer horroroso y espantable al ánimo, se le presenta otro tanto como seductor y atractivo. Y la misma criatura que tiembla ante él en humildísimo desmayo, siente a la vez el impulso de reunirse a él y apropiárselo de alguna manera".[7] Incluso en muchos cultos orientales y griegos, y en textos ocultistas de Hermes Trismegisto, se imagina a la divinidad como poseedora de los dos sexos a la vez. El andrógino, que, en estado natural, era despreciado como monstruoso y expuesto a la muerte, como expresión de un pecado de la naturaleza, era venerado, en imagen, como símbolo de la totalidad.[8] La tradición neoplatónica, llevada a Europa por los árabes y admitida por algunos místicos medievales, también concede categoría sagrada a esa demoníaca

[4] Freud, p. 29.

[5] V. Mircea Eliade: *Mefistófeles y el andrógino*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 100/101, cf. p. 137.

[6] Eliade, pp. 104, 109 y 113.

[7] Rudolf Otto: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de dios*, Revista de Occidente, Madrid, 1965. p. 53/4.

[8] Eliade, pp. 124 y 136. Marie Delcourt: *Hermafrodita*, Seix Barral, Barcelona, 1970, pp. 63 y 65.

potencia de dispersión y multiplicidad que se opone a lo Uno (Dios), pero que es esencialmente necesaria a éste. Meister Eckhardt concibe a Dios como "el mar de la infinita sustancia", donde todos los accidentes están comprendidos y disueltos en la totalidad.[9] Se explica así que la propia santidad del elegido, del modelo moral, pueda ser compartible con toda una apariencia despreciable, ya que "el santo está por encima de la *gloria*... No se lo admira como a un genio, no se lo honra como a un héroe; cada uno va a buscar su salvación en el corazón del santo y al mismo tiempo busca su propia salvación y la salvación del mundo... Frente al santo se puede vivir tomándolo como modelo o como contrafigura; jamás puede hacerse abstracción de él".[10]

Más acá de estas implicancias filosóficas, más allá de su fenomenología, a nivel sicológico, la presencia del personaje tabú concentra todas las tentaciones de lo prohibido, o sea lo que no se hace pero que enraiza en impulsos de acción. El personaje tabú hace lo que nosotros nos inhibimos de hacer por temor a la sanción inscripta en la pauta moral: de allí su prestigio, ya que es la concreción de nuestros deseos insatisfechos. Pero también, la contrapartida, es decir el ejemplo de lo que la pauta propone como despreciable. Admirable en lo que tiene de latente, es espantoso en lo que tiene de manifiesto.

La nena terrible, cargada de tensiones reprimidas, identificada con personajes del margen social, encuentra en los seres-tabú el primer motivo del asombro místico, así como encontrará en los objetos prodigiosos el segundo motivo de satisfacción imaginaria para sus deseos reprimidos. Lo que no puede hacer por sí misma, por estar incripta en el sistema de prohibiciones impuestas, lo harán por ella los santos imbéciles y las cosas mágicas. Y ante ambos se inclinará reverente, superando el asco por el es-

[9] V. Giuseppe Faggin: *Meister Eckhardt y la mística medieval alemana*, Sudamericana, Buenos Aires, 1955, pp. 87 y 120.

[10] Max Scheler: *El santo, el genio, el héroe*, Nova, Buenos Aires, 1961, pp. 49 y 55.

tigma con una reforzada carga de devoción maligna, de piedad tenebrosa. Seres tabúicos son los sordomudos ángeles de *Tales eran sus rostros* (II, 8). El idiota de *La revelación* (II, 23) es el único que ve a la muerte que se aproxima, y que luego será vista por todos en una fotografía, bajo el aspecto de Pola Negri. La prodigiosa Elisa (llamada también Lisi o Isis en II, 65) sorprende por su belleza y su idiotez, y logra transformarse en animal. Quizá, para descifrar esta narración, esté propuesto un código cultural ocultista: Isis, o cualquiera de sus innúmeros equivalentes nominales, sería "la diosa suprema... el divino Heros de la leyenda de Psiquis (porque el Amor en muchas lenguas nórdicas es femenino, y el equivalente de Psiquis-Luna, por el contrario, masculino), el Ego superior, el nous, en fin, o Divinidad latente en cada hombre". [11] "Algunos pastores dicen que soy un monstruo, con largo y sedoso pelo, otros que soy de una belleza deslumbrante y altiva" (IV, 133) discurre otro personaje tabúico. En otro caso, el tabúico aspira expresamente a la santidad: "Tuve el deseo ardiente de ser una santa" (IV, 162). "No se me había ocurrido que yo tuviera un don sobrenatural, pero cuando los seres dejaron de ser milagrosos para mí, me sentí milagrosa para ellos". (IV, 159).

Sólo cuando se alude a la condición de mujer de la nena terrible aparece una causa objetiva de marginación, un rasgo genérico que une a la nena con otros marginados de la sociedad, es decir las mujeres como ella.

El hombre margina a la mujer por medio de la extrañeza. Puede haber entre ellos el tacto sexual o el comercio de las buenas y malas maneras que la sociedad ha institucionalizado mediante las formas matrimoniales. Pero nunca la mujer será la igual del hombre, ni pertenecerá al mundo cuyo centro es la conciencia masculina, ni será incluida en las costumbres de nivel superior que los varones reservan para sí mismos. Dos amantes dialogan: "—Soy vos al

[11] Mario Roso de Luna: *Wagner, mitólogo y ocultista*, Buenos Aires, Glem, 1958, p. 193.

fin" dice ella y él contesta: "Es horrible... Es un conyugicidio" (V, 25). Observemos la cadena significante: la mujer, en el paroxismo amoroso, se identifica con el varón; él, al sentir su identificación con la hembra, siente horror y, a renglón seguido, traduce ese horror en términos exterminantes: el que el varón se identifique con la mujer equivale al asesinato del varón por la mujer, la desaparición de lo viril por intercesión de lo femenino, vivido, evidentemente, como hostil y agresivo, como enemistoso para la condición viril. Más clara aún se ve esta condición de mutua extrañeza y de sumisión de la mujer en el relato *La expiación* (II, 102 y ss.). La narrante es ella y, sabemos, por su texto, que su marido tiene un amigo íntimo con quien comparte prácticas de hechicería: el encantamiento de pájaros que llevan y traen flechitas envenenadas. Los dos amigos terminan enceguecíéndose mutuamente, pues los pájaros les clavan los dardos en los ojos. La mujer está totalmente excluida de esta absorbente tarea, y la exclusión llega a su culminación simbólica con la ceguera de los varones: ya nunca la verán, ni siquiera físicamente: "Me fastidió el juego de esos dos hombres grandes y resolví no tomarlos en serio. ¿Tuve que admitir que la amistad es más importante que el amor?" (II, 110). "Pensé con despecho, tal vez con celos, que la amistad en la vida de un hombre era más importante que el amor" (II, 112). Puede observarse, desde la perspectiva asimétrica, minimizada y deteriorada de la mujer, la misma conducta de exclusión de la amistad viril con respecto al amor varón-mujer, a que me referí a propósito de Bioy Casares.

La nena terrible, en su doble condición de terrible y de mujer, está habituada a que su relación con el mundo de los mayores (las instituciones, la cultura) pase por la reiteración de los castigos. Tal habitualidad trae, naturalmente, como consecuencia, su internalización: el fetiche cotidiano del castigo es tomado por una ley de la naturaleza. Por condición natural, esa nena se define por su castigabilidad. Y, si hay castigo natural, quiere decir que hubo culpa, es decir, algo reprochable en la condición

total de la nena terrible. Enraizado profundamente el sentimiento de culpa, la aceptación del castigo no se hace esperar. En *El goce y la penitencia* (I, 161) una madre lleva a su hijo al taller de un pintor para que lo retrate; el chico se porta mal, y lo encierran en el altillo; entretanto, madre y pintor hacen el amor. En todas las sesiones posteriores, aunque no haga nada, el chico vuelve a ser encerrado, para permitir la continuación del idilio. El chico termina por anhelar y pedir la penintencia. En *El lecho* y en *Exodo* (II, 52) el fuego castiga a los amantes después del coito; ellos también aceptan el castigo (yuxtaposición de las imágenes eróticas y punitorias, como en otros escritores del grupo, Borges y Cortázar, por ejemplo). En lugar del fuego, los amantes de *Los mastines del templo de Adriano* (II, 181) tras haber hecho el amor en el templo son castigados por una jauría, que los destroza (a la yuxtaposición anterior, se agrega otro término: el sacrilegio que supone fornicar en lugar sagrado). Fantasías oníricas de culpa e internalización de las acusaciones como culpa pueden advertirse en estos monólogos: "Se dijo que yo estaba poseída por el demonio; que había deseado la muerte de mi padre para usar un vestido de luto y un prendedor de azabache; que lo había envenenado para frecuentar sin restricciones los bailes y la estación. Me sentí culpable de haber desencadenado tanto odio a mi alrededor. Pasé largas noches de insomnio. Logré enfermarme pero no pude morir como lo había deseado" (IV, 158). "Ya van varias noches que sueño lo mismo: la madreselva me confunde con un árbol y comienza a tejer alrededor de mis piernas una red que me aprisiona" (V, 12). La mirada —imagen acusatoria por excelencia, clásica inhibidora de la intimidad—, aparece en esta secuencia persecutoria: "¿Dónde estarán aquellos ojos que me miraban tanto? ¿De qué conversarán? ¿Habrán caído al mar atraídos por su propio color? ¿Si llegaran de improviso?" (V, 11).

Castigo y exclusión, manejo de la culpa desde afuera del sujeto culpable y, correlativamente, aceptación de la pena; todas estas formas de relación

tienden al **deterioro**. Los afectos entre los personajes de Silvina Ocampo son, casi invariablemente, actuados a través de manifestaciones destructivas. Se destruyen a sí mismos (en *Malva*, V, 105, un personaje se va devorando a sí mismo, hasta que no queda nada de él), agreden a los demás por medio del acercamiento sexual ("Juan era tan precoz como yo y me cubrió de oprobio cuando blandió su sexo como un palo contra mí", V, 94), o por medio de la amistad ("Tratarme como a un amigo era, a veces, maltratarme mucho", V, 139). Por excepción, una relación amorosa lleva a la satisfacción en el cuento *Los amantes*, pero, justamente, allí no hay contacto entre quienes se aman: el coito es reemplazado por una suerte de orgasmo oral, el comer juntos, al aire libre de un parque, interminables pedazos de torta que, antes, han ido eligiendo, con esmero, en la confitería. Las bocas de estos amantes se acercan y están a punto de tocarse, pero, infaliblemente, se interpone entre ellas el pedazo de torta, en el cual la pasión se convierte en objeto inerte y el goce, del otro lado del objeto, es siempre solitario. El resto del panorama afectivo es débil y dañoso: parejas con vínculos débiles, padres e hijos que se malquieren, amigos que se traicionan, uniones matrimoniales estériles, etc. Sólo por excepción algún personaje toma la iniciativa práxica de salir de esta situación de dependencia y agredir a quienes lo oprimen, como tentativa para asumirse como ser independiente del entorno opresor: en *Mimoso*, por ejemplo (I, 42), en que la dueña de casa envenena a sus invitados dándoles de comer el cadáver de un perro embalsamado. Aquí hay un proyecto efectivo de liberarse de la opresión por medio del crimen. En otros casos, la salida es una renuncia simbólica a su identidad social (ser mujer, ser burguesa, etc.), una evasión de cierta condición inmediata realmente irrenunciable. Es ley en la vida del niño terrible la constante comedia: debe fingir para subsistir, ya que, si descubrieran su verdadera identidad, lo destruirían por criminal. Esta farsa infinita hace, de su máscara, un rostro, hasta el punto de que sólo si se mira al espejo puede tener noción de sí mismo:

es pura apariencia especular, sin identidad real consigo mismo: "Existo porque me veo" (II, 171). A su vez, esta certeza especular es horrible, produce el horror de saberse apariencia sin substancia ("Sentí miedo, ese miedo que sienten los niños o los perros ante un espejo", IV, 86), y el horror, tan borgiano, del espejo como certeza del propio yo, de la necesaria existencia de la propia identidad, esa evidencia del yo fuera de sí. La niña terrible reza a Dios: "Haced que yo, como los santos, desprecie la realidad" (II, 165). Despreciando la realidad, sus infranqueables leyes, será posible asumir otra identidad, cualquiera, de forma que se pueda superar el estado actual, insoportable, de dicha débil identidad.

La renuncia a la propia identidad puede ser una fantasía de cambio de sexo ("Preferiría llamarme Miguel. Miguel es nombre de varón y es vulgar" II, 163. "A Pablo Lerena lo conozco de arriba a abajo y no como un busto, como la conozco a mi abuela, lo conozco todo entero como en un gran espejo", II, 165) o de cambio de condición social ("Ser pobre, andar descalza, comer fruta verde, vivir en una choza con la mitad del techo roto, tener miedo, deben ser las mayores felicidades del mundo. Pero nunca podré ambicionar esa suerte. Siempre estaré bien peinada y con estos horribles zapatos y estas medias cortas", II, 165. "La riqueza es como una coraza que Miss Fielding admira y que yo detesto", II, 165. "Quisiera ser pruebista. Vestirme con un traje verde y brillante. Un pruebista se parece mucho a un ángel; cuando salta en los trapecios, otro ángel lo recibe en sus brazos", II, 170). Más adelante veremos desarrollarse fantasías objetalistas de conversión, o sea estructuras narrativas que cumplen el anhelo mágico de transformar el sujeto en un objeto con ánima. Quizá sea, en el fondo, la triple variante de una misma fantasía: no ser el hijo efectivamente engendrado, ser el hijo no querido, renunciar a la identidad con el mundo de los padres en el cual se cumple el rol de hijo. Si fuera varón, cosa, animal o pobre no sería quién es, o sea esa hija tratada con malquerencia.

Pero la renuncia a la identidad sexual y social

no pasa de mera fantasía y queda, dentro del contexto del relato, como un rasgo de inversomilitud, aun para el mismo relato. Dentro del contexto fantástico de la narración, es una fantasía denotada por lo que tiene, justamente, de fantasía. Lo efectivo para estos niños terribles de la gran burguesía es que crecen y pasan a revistar en el renglón de los opresores: son padres, madres, señores, frente a hijos, niños y siervos que soportan lo que, antes, ellos mismos. Pero son señores que han conocido por dentro el mundo de la sumisión. Las cosas de su patrimonio, los animales que les pertenecen, los siervos que los sirven toman una actitud amenazante, están siempre al borde del complot. El señor que fue niño terrible padecerá constantemente estas fantasías paranoides: las cosas y los sirvientes lo están persiguiendo, están tramando venganzas, son una condena en suspenso que habrá de cumplirse en la intimidad de la mansión señorial, como castigo a la culpa de tener mucho en un mundo de escasez. El animismo objetiva, así, la culpa inconsciente del propietario.

5

Desplazándose cerca del margen social, la nena terrible se ubica próxima a los límites de su propia condición humana. Así como la fascinan los seres que son menos que los de su clase, pero que pertenecen al género humano, la fascinan, también, los grados inferiores de la escala objetal: animales, cosas.

La literatura burguesa abunda en ejemplos de estos idilios patrimoniales, estas historias en que el tema es el amor del propietario por los objetos de su propiedad (en Argentina: las obras citadas *infra*, y *Balthazar*, de Helena Muñoz Larreta de Mallea). Los relatos en que se cuentan romances entre el dueño de casa y ciertos animales domésticos, ocupan aquí un nivel categórico especial. No se trata de animales de fábula, en que se encarnan sicologías humanas (de Esopo a Samaniego, desde el *Coloquio*

de los perros de Cervantes hasta los *Dialogues de bêtes* de Colette), sino animales transcriptos con verosimilitud realista y que admiten la proyección de fantasías amorosas. El silogismo del propietario es: yo soy mi patrimonio; mi perro forma parte de mi patrimonio; luego, soy como mi perro y él es como yo.

En *Flush*, donde narra la vida del perro de Elisabeth Barrett, Virginia Woolf transcribe, sobre la biografía y la conducta del animal, rasgos de sicología y heráldica humanas. Sus antepasados son rastreados como los de un individuo de estirpe nobiliaria; las escenas de celos con respecto al novio del ama son comparables a las de cualquier amante en la misma situación. Otro estudio de heráldica canina es el que realiza Manuel Mujica Láinez respecto de su perro Cecil, de raza whippet, a quien llama "Sir Cecil" y hace descender del mismísimo dios Anubis.[12] Aquí el perro es tan metafórico de la humanidad de su amo, que a él mismo (al perro) se le adjudica el rol de narrador. Algo similar ocurre en la obra de otro escritor de nuestra burguesía oligocrática, Arturo Jacinto Alvarez: en *Esvén* la narración está dirigida al fantasma del perro, que actúa como vocativo. Este intercambio de subjetividad espiritual entre el amo y ese fascinante objeto viviente de su propiedad es un rasgo común a estos idilios patrimoniales burgueses. Thomas Mann, en *Señor y perro*, estudia largamente la sicología de su perro Bauschan, operante en sus gestos y sus actitudes corporales. El señor obtiene del perro un *alter ego* que le sirve en su vida solitaria, en el goce de sus propiedades (pasear, escribir, descansar, comer, ir de compras, internarse en el bosque) y sirve, viceversa, de *alter ego* al perro, cuando salen de caza, y es el animal quien señorea en esta actividad. La enfermedad de Bauschan angustia al amo como si fuera la de un semejante querido. Hasta se le atribuye un nivel de lenguaje: "Los animales son... hasta cierta medida, humanos, por el contenido cor-

[12] Manuel Mujica Láinez: *Cecil*, Sudamericana, 1972, p. 16.

poral de sus estados de ánimo, como nosotros; la manera de conversar que, entre nosotros, sólo subsiste por transferencias morales y metáforas, alcanza entre ellos —y esto, a veces, asombra a nuestros ojos— sentidos de una verbalidad espontánea e incomparable".[13] Las coincidencias y diferencias de lenguaje son como un vínculo de ausencia entre perro y amo: "Entre ellos se encontraba el abismo mayor que puede separar a un ser de otro. Ella hablaba. El era mudo. Ella era una mujer; él, un perro. Así, unidos estrechamente, e inmensamente separados, se contemplaban".[14]

El perro poseído es objeto de pasiones de amor y amistad, sobrevaloración fetichista, mitología totémica. "Creo que lo he fascinado, y sé que él me ha fascinado también. Presumo que nos pertenecemos el uno al otro hasta que la muerte ocurra. Mi vanidad me hizo suponer que lo poseía, tanto como él me poseía a mí, y debilité la guardia, olvidándome de vigilarlo. Soy el señor de la quinta. Entre él y yo, además de cariño cierto, existe ese raro enlace que se denomina amistad. Yo iba y venía por los laberintos de su cabeza, como propietario de su intimidad".[15] Ante la eventualidad de vender al fetiche, la propietaria discurre: "Vender a Flush... Ni pensar en ello. Pertenecía a esa reducida clase de objetos a los que no puede relacionarse con la idea de dinero. ¿Y no era, en verdad, de esa clase, aún más reducida que, por concretar lo espiritual, se convierten en el símbolo más adecuado de la amistad desinteresada? Sí, Flush era digno de miss Barrett, y ésta era digna de Flush".[16] La narración de Alvarez, el discurso narrativo es una larga elaboración del duelo por la muerte del perro: dirigirle la palabra escrita es como tenerlo vivo, otra vez, sujeto coloquial. El propietario, como tantos personajes de Silvina Ocampo, se muestra como un hijo malquerido, que refugia su afectividad en los objetos

[13] Thomas Mann: *Erzählungen*, Fischer Bücherei, Frankfurt-Hamburg, 1967, II, 457.
[14] Virginia Woolf: *Flush*, Salvat, 1971, p. 37.
[15] Mujica Láinez, pp. 9, 51, 85 y 211.
[16] Woolf, p. 30.

patrimoniales que le pertenecen: su mundo de afectos parte del amor a los criados y los perros. Santiago y Esvén son los puntos culminantes; con el perro se suscitan fantasías eróticas bestialistas. El amor a la propiedad llega a sublimarla hasta el animismo: la realidad esencial de una estancia está fuera de la historia y de las diferencias empíricas, es una entelequia de la que se puede apropiar cualquiera que acceda al estado de contemplación apropiado: "Encuentro tan difícil describir el alma de una estancia, definirla, adjetivarla, que lo único que puedo decirte aquí para que tú lo captes y lo expliques donde estés, es que basta que un boyero la admire con desinterés y fervor para que lo convierta en su señor, y porque yo fui un desposeído como él, ella actuó del mismo modo conmigo". [17] Cecil posee "olfato para lo esotérico" y consigue transmitir a su amo las visiones fantasmáticas que percibe. [18] Sólo Mann parece concluir lúcidamente con esta apariencia mítica idílica que cubre la complacencia burguesa por la propiedad de seres vivientes. Su perro, obediente a un vecino que le consigue alimento, se aleja de su compañía para hacer con el otro lo mismo que con él, sin distinguir entre personas.

Algunos de los rasgos anteriores recurren en la escritura de Silvina Ocampo: la omnipotencia del animal que se convierte en un ser eterno que destruye la fiesta de los hombres, como una divinidad terrible, en *La liebre dorada* (I, 7). Es el reverso de la sumisión, la rebelión de los objetos sobre los que se ha ejercido poder patrimonial: una fantasía persecutoria más del señor, que teme por la caída del orden en que se inscribe su propiedad. En *El sótano* (I, 60) el personaje vive encerrado con una cantidad de ratones, a los que trata como personas y denomina con seudónimos de estrellas de cine. *Los sueños de Leopoldina* (I, 110) es la historia de una anciana contada por su perro. En V, 91 se lee: "Esas cosas de perro me perturbaban. Esas cosas de perro parecían más bien de hombres... La amis-

[17] Arturo Jacinto Alvarez: *Esvén*, La Perdiz, Buenos Aires, 1960, pp. 54/5.

[18] Mujica Láinez, p. 61.

tad que yo sentía por él no me permitía juzgarlo severamente". En *Nueve perros* (V, 168) se reiteran los parámetros del idilio patrimonial biográfico entre señor y perro que ya se examinó a nivel de modelo. *Keif* (V, 190) narra los amores de una mujer de la alta burguesía por su tigre. *Carl Herst* (V, 201) es una narración irónica acerca de la total simetría que hay entre los sentimientos de los hombres hacia los perros y viceversa.

Por el lado de los objetos inanimados se repiten los mismos rasgos. Fantasías persecutorias de propietario: en *El mal* (I, 20) un peletero sueña que las pieles de su propiedad se convierten en fieras que celebran conciliábulos y concluyen por devorarlo. En *La soga* (V, 83) el objeto homónimo se convierte en un monstruo que se rebela contra su dueño y lo mata.

Leamos en este párrafo la fascinación del propietario por los objetos que le pertenecen con exclusividad, de los que es dueño privado: "Había escrito una novela a los catorce años y debajo de su cama tenía una caja que contenía todos sus tesoros: una muñeca, un museo que consistía en una cajita con muchas divisiones donde coleccionaba toda clase de curiosidades: una mariposa, las puntadas de una operación de apendicitis, una piedra anaranjada, un caracol, un diente de leche, los ojos de una muñeca, y después la novela y después diez y ocho poemas dedicados a su muñeca" (I, 178). En *El vendedor de estatuas* (I, 124) un chico llega a personalizar las estatuas que lo fascinan hasta el punto de tratarlas como a seres vivientes.

Los objetos tienen tal relevancia en la vida del propietario —esencialmente, él es lo que es porque ellos están ahí, en situación relativa de ser suyos— que se los dota, en la fantasía de omnipotencia patrimonial, de un alma que, en principio, también integra el patrimonio del amo. "La piedra latía en cuanto la acercaba al oído: tenía un corazón. Pero ésta no era la única virtud: sudaba, y una piedra que suda es fétida; respiraba, y una piedra que respira da miedo. Una noche le vio una cara con ojos parpadeantes" (I, 179). "De noche me parece que

oí a los árboles quejarse, abrazarse, rechazarse o suspirar, arrodillarse frente a otros que habían sucumbido bajo la enredadera" (V, 15). "A la soga ya le había salido una lengüita en el sitio de la cabeza, que era algo aplastada, con barba; su cola, deshilachada, parecía de dragón" (V, 82). "La piedra, todos los años, en la fecha de su muerte, emitía verdaderas lágrimas" (V, 129). "Acariciaba maderas como si fueran perros, espejos como arpas, brocados como cabelleras (con dedos transformados en hábiles dientes de peine), bronces como monedas de oro, caireles como frutas que cuelgan de un árbol" (V, 158).

Por cierto que la ambigua animación de los objetos (ánimas sumisas, ánimas rebeldes y amenazantes) conforma la idea misma de lo mágico. Magia —según la define Salomón Reinach en *L'art et la magie* [19]— es "compulsión mística ejercida por la voluntad del hombre sobre otras voluntades o sobre las cosas". Mágico es el objeto que tiene comportamiento de sujeto, "la cosa inanimada que produce efectos humanos sin dejar de ser cosa". [20]

En este último sentido, los ejemplos ya aportados subrayan la presencia de un pensamiento mágico significativo en la escritura de Silvina Ocampo. Esta presencia es perfectamente explicable en un mundo de personajes normalmente infantiles, que tratan de conjurar un mundo ejercido por fuerzas indomeñables —las de los adultos— con primitivas prácticas de magia y con explicaciones animistas de los fenómenos exteriores, propias de la mentalidad infantil, poco informada de causalidades secundarias, estructuralmente asimilable a la del neurótico y del primitivo, según lo demostró Freud. El objeto tiene, para el burgués, lo fascinante del prestigio que emana del poder. Pero, por lo mismo, si algún motivo difuso amenaza la estructura de la propiedad, los objetos parecen animarse maléficamente. En esto entroncan las burguesías decadentes como la oligar-

[19] Cit. por Freud, p. 103.
[20] Jean Paul Sartre: *San Genet, comediante y mártir*. Losada, Buenos Aires, 1967, p. 119.

quia nacional al tiempo de producirse la escritura de Silvina Ocampo, con quienes ejercitan la magia: en la conjuración de objetos que se animan. El objeto mágico es absoluto y no depende de la voluntad humana para comportarse, por lo que escapa a todo dominio, así sea el que la ley instituye en favor de su dueño. Además, los objetos no pueden ser educados, como los niños terribles; cuando se independizan de sus dueños, se rebelan contra el orden de la educación, se comportan como niños maleducados. El niño terrible, aliado, contra la cultura, a los objetos mágicos, víctima de la independencia de ellos como los mayores, se parece, en sus fantasías de animación objetal, al gran burgués amenazado en la década del 30, en la Argentina, por una estructura social inestable y resbaladiza: la presencia de una burguesía competitiva y de un proletariado masivo, antes inexistente. Los objetos mágicos son también tabúes: por un lado, gratificantes, y, por el otro, amenazantes.

Las prácticas de hechicería son recurrentes: "me sentía alegre, como una niña, porque siempre me fascinó ese juego de hacer aparecer y desaparecer objetos" (II, 136). Una niña terrible convierte a su institutriz en gato (II, 172), maniobra mágica que encierra una clara fantasía de dominio, la de reducir a la institutriz a la categoría de un animal doméstico, para poder disponer de ella. En *La hija del toro* (II, 63) se manipulan unos muñequitos con virtudes mágicas: matándolos simbólicamente, se muere una persona que fue, previamente, invocada. En *Las esclavas de las criadas* (V, 59) una de éstas hace maleficios a las amigas de su señora que pretenden arrebatársela: la rebelión de los objetos y los animales domésticos involucra también a la servidumbre. Piedras con virtudes mágicas aparecen en *Amancio Luna, sacerdote* (V, 125). Magia totémica (reencarnar a un muerto en un ser viviente, para satisfacer la ira del anterior por la privación de la vida) hay en *El vástago* (I, 22) en que el nieto que mata al abuelo lleva su nombre, y en *Keif* (V, 190): el narrador se convierte en Fedora, un personaje muerto. Capítulo aparte merecen los

juguetes mágicos, esa propiedad específica del chico terrible. En *Los objetos* (I, 75) una mujer logra recuperar las muñecas de su infancia, pero éstas afectan caras de personas reales. En *Icera* (II, 124) una mujer adulta se identifica con su muñeca, vive dentro de su casa y no crece de tamaño. Una niña terrible escribe poemas dedicados a su muñeca, a la que ha personificado (III, 178).

En cuanto a la servidumbre, esa especial parte del proletariado que habita la intimidad de la mansión burguesa, que está íntimamente relacionado a su enemigo de clase, aparte de tener con el señor un vínculo de esencialidad (el señor no es nadie si no existe el siervo, cf. lo ya analizado de Hegel), lo cual es tema de *El retrato mal hecho* y *Las esclavas de las criadas*, también recibe la reflexión de fantasías culposas y persecutorias de los señores. Son las que operan en *Carta bajo la cama* (II, 18): la señora sospecha que el jardinero, en complicidad con dos vendedores de baratijas, trama su muerte.

6

Las citas acumuladas precedentemente tienden a privilegiar la figura de la infancia terrible, a subrayar sus rasgos ideológicos (la maldad y la magia) y a demostrar que la adultez es una eternización de ciertos caracteres infantiles a los que se dota de poder, al revés del período infantil, totalmente desapoderado. Y, si, de niño, el chico terrible ha soñado destruir el mundo de la cultura, sea por medio de la acción de objetos hechizados o con la complicidad de animales salvajes, más anchamente, con poderes de adulto, proyectará la fantasía de destrucción universal, de cósmica conflagración que dé cuenta de todo el mundo de la cultura (frecuentemente metonimizado en la figura de la Ciudad). La Ciudad es el orden, la trama de la represión organizada, la mayoría aplastante de fuerzas, las normas en funcionamiento, las multitudes amenazadas y obedientes a las pautas, en suma: la vida de la cultura, que el niño terrible ha experimentado como certeza

del castigo. "Todos mis pensamientos me llevan a la ciudad que odié; a los alrededores de la ciudad que desprecié. Recuerdo con rencor su olor a nafta, a naftalina, a farmacia, a sudor, a vómito, a pies, a sótano, a viejo, a insecticida, a mingitorio, a recién nacido, a escupitajo, a excrementos, a cocina" (V, 9).

El enfrentamiento de los niños terribles pasa por el odio a la familia, y se detiene allí: como hijos de la gran burguesía, no tienen oposición fundamental contra todo el orden social, pero su calidad de marginados familiares les crea una oposición parcial con una de las instituciones fundamentales de ese orden como lo es la familia. Los niños terribles asumen el mal, no la revolución. Las fantasías conflagratorias apuntan a la destrucción de los ámbitos domésticos. En *Voz en el teléfono* (I, 132) el chico, el día de sus cumpleaños, encierra a los mayores en la casa y la incendia. En *Exodo* (II, 16) la ciudad perece incendiada misteriosamente, una vez que sus habitantes la han abandonado: la destrucción del orden se une aquí a la fantasía persecutoria, la que hace presentes a los anónimos enemigos del orden, que han decretado la aniquilación de la ciudad. En *El crimen perfecto* (II, 128) el narrador extermina a toda una familia, envenenándola. Aurelia, la nena terrible y artista de *La familia de Linio Milagro* (III, 169), en venganza porque su familia no la deja tocar el piano, incendia la casa. Asumida por la escritura la condición de niñez terrible, el vocabulario alcanza extremos que son ajenos a otros escritores de la oligarquía. Los personajes de Silvina Ocampo hacen el amor y van al baño; dicen "malas palabras" (hijo de puta), pronuncian vulgarismos (amueblada, linyera), tienen desaliños de lenguaje (voltié, apreto, abrazada por abrasada).

7

Por una parte, la narrativa de Silvina Ocampo se vincula estrechamente con la de los escritores de su sistema cultural y de su época: esa eternización

de la infancia es un síntoma de impotencia histórica, equivale a buscar la protección que supone la dependencia para evitar el enfrentamiento con la intemperie, para la que no se dispone de elementos operativos. Las fantasías persecutorias denuncian el temor de la clase por la pérdida del orden en que se inscriben sus privilegios, la amenaza a sus propiedades, el horror a la inestabilidad y el desorden.

Por otra parte, la asunción del mal como forma de vida, esbozada en la recurrencia de niños terribles como conductores de la historia, aparta a esta narrativa del panorama general. Pero esa parcial contradicción con su clase, que la enriquece, no alcanza a elevar la obra al nivel de lo revolucionario. El Mal asumido no es revolucionario, como lo ha demostrado Sartre. El malvado no cuestiona el orden establecido, ya que lo necesita para que subsista la diferencia entre el Bien y el Mal de que se nutre su condición de malvado. El es malo porque admite el juicio de valor que lo decreta malo, y que ha sido emitido por el orden. "El rebelde necesita mantener intactos los abusos que sufre para poder rebelarse contra ellos. Hay siempre en él los elementos de una mala conciencia y como un sentimiento de culpa. No quiere destruir ni superar, sino solamente alzarse contra el orden".[21] "Sus padres siguen siendo para él ídolos detestables —pero ídolos al fin. Se opone a ellos en actitud de resentimiento, no de crítica".[22] Inclusive una teología negativa es necesaria a la existencia de estos niños terribles, un dios que encarne el Bien y un demonio, al que rinden culto, que encarne el mal. "¿Qué es, en el fondo, Satán, sino un símbolo de estos niños desobedientes y malhumorados que piden a la mirada paterna que los congele en su esencia singular y que hacen el mal en el marco del bien para afirmar su singularidad y hacerse consagrar?".[23] El Mal ama, secretamente, al Bien, ya que quiere su eternidad, su permanencia aseguradora de la propia y, por me-

[21] Jean Paul Sartre: *Baudelaire, Gallimard*, París, 1968, p. 62.
[22] Idem, p. 65.
[23] Idem, p. 124.

dio de su ejercicio, subraya la bondad del Bien y lo abominable de sí mismo: es porque es relapso, porque reincide y se repite obsesivamente en sus maldades. Por otra parte, no existe la clase social de los malos, como ya se dijo con respecto al lumpen. No hay solidaridad en el mal.[24] Y, más acá de la imposibilidad social de aglutinar a los malvados contra el Orden, el propio proyecto del Mal es autodestruirse por medio de la traición. El Mal quiere su fracaso porque sabe que no es posible un mundo donde sólo exista destructividad. La imposibilidad lógica de su empresa lo lleva a la aniquilación de sus cómplices. Más allá de toda fantasía conflagratoria, la realidad de los niños terribles está jugada de antemano: sobrevivir asumiéndose como mayores terribles, o aniquilarse en el suicidio.

OBRAS DE SILVINA OCAMPO CITADAS EN EL TEXTO:

I: *La furia y otros cuentos*, Sur, 1959.
II: *Las invitadas*, Losada, 1961.
III: *Viaje olvidado*, Sur, 1937.
IV: *Autobiografía de Irene*, Sur, 1948.
V: *Los días de la noche*, Sudamericana, 1970.

[24] Sartre: *San Genet*, cit., p. 135.

LA ESTETICA DEL INVENTARIO

"El laberinto de mi memoria, de donde nunca podré salir" (XIII, 17).

"Ha nacido propietario: aprender es recensar".[1]

"Este era nuestro vicio: ir hacia adelante con la cabeza siempre vuelta hacia atrás... El futuro, en sí, ella lo aborrecía, prefiriendo, con mucho, *le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, y, aún más, el pasado, el querido, el dulce, el piadoso pasado".[2]

"Yo no atravesaba las mismas calles que los paseantes que habían salido aquel día, sino un pasado resbaloso, triste y dulce. Por otra parte, estaba constituido por tantos pasados diferentes que me resultaba difícil reconocer la causa de mi melancolía".[3]

1: *Destino de propietaria*

La mayor parte de la escritura de Victoria Ocampo está constituida por los así llamados "Testimonios", de los cuales el narrador-testigo es un personaje virtual llamado Victoria Ocampo. Este análisis se propone describirlo ideológicamente. El testigo pasa a ser sujeto histórico-social y se constituye por un discurso propuesto a sí mismo como literario que es, a la vez, su petición de principios y su militancia como tal, o sea como subjetividad histórica.

[1] Jean Paul Sartre: *L'idiot de la famille*, Gallimard, Paris, 1971, I, 118.

[2] Giorgio Bassani: *Il giardino dei Finzi Contini*, Einaudi, Torino, 1971, 224 y 292.

[3] Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1966, III, 858.

Nacida en una familia de la alta burguesía porteña a fines del siglo XIX, en el esplendor del proyecto histórico de su clase, su primer constituyente, su dato nativo, es la doble condición, absolutamente fatal e irrenunciable, de ser propietaria y ser mujer. A la femineidad no se puede renunciar (femineidad va dicho en sentido exclusiva y limitadamente biológico). Al patrimonio se puede renunciar, o se lo puede perder. En tanto esto ocurre, se ha constituido, en la subjetividad del propietario renunciante, el estamento normal del gran propietario: todas las pautas de conducta que su clase le va inculcando para que asegure, dentro de lo factible, la continuidad y la reproducción del sistema que ha hecho posible la acumulación de la propiedad. Por regla general, se puede perder la condición estructural de propietario (el estado de titular de bienes) pero no el estamento de propietario (la ideología inherente a la condición de propietario, su manifestación a nivel de comportamiento).

Victoria Ocampo entra en contradicción con su clase en la medida en que, como mujer, es oprimida por la cultura machista que su clase alienta como uno de los aspectos de su superestructura. Esta contradicción, dada la fatalidad de la condición biológica de la mujer y lo persistente, en nuestro medio, del latente machismo, se mantendrá. Es una contradicción suavizada en sus últimas consecuencias (la ruptura con el sistema) por la condición privilegiada de la mujer de la alta burguesía con respecto a los hombres y mujeres de las clases inferiores a la suya. "Por completa que sea su sumisión al amo y por inferior que sea la mujer a los miembros varones del estrato social en que la colocó su nacimiento, el principio de que la hidalguía es transmisible operará para colocarla por encima del esclavo corriente".[4]

Las demás contradicciones epocales que tuvo con su clase, han quedado resueltas a favor de la clase misma, a saber:

[4] Torstein Veblen: *Teoría de la clase ociosa*, F. C. E., Méjico, 1966, 63.

a) *La profesión universitaria*: "He oído contar que mi padre, comprobando que yo tenía cierta *facilidad*, como dicen, para el estudio, sentía que no fuese varón para orientarme hacia alguna carrera" (VIII, 17). Su clase le obstruye el camino hacia la profesión intelectual, por dos razones ideológicas: porque toda profesión es actividad útil y connota, en quien la ejerce, la necesidad de trabajar para subsistir y, por lo tanto, la ausencia o insuficiencia de su patrimonio (por el contrario, lo prestigioso es demostrar públicamente la capacidad de holganza); y porque la mujer está destinada a la reproducción biológica de la familia, base del derecho sucesorio, es decir a la producción de herederos forzosos, como también a ser prueba de la capacidad de gasto y derroche de su marido, luciendo atuendos, arreglo, buenas maneras, sabiduría en el atavío de la casa, etc.

b) *La vocación de actriz*: A principios de siglo estuvo en Buenos Aires la actriz Margarita Moreno, traída por Gregorio de Laferrère para que diese lecciones de arte dramático. Movida vocacionalmente, Victoria Ocampo fue su alumna de recitación francesa (más tarde estudiaría repertorio lírico francés con la cantante Jane Bathori). Va de suyo que la carrera de actriz aparecía como menos practicable, todavía, que la de profesional universitaria. En mi libro *El teatro Colón* traté este punto, es decir cómo el arte lírico de cámara y el francés formaron parte de la instrucción mundana de la mujer oligárquica, quien, a veces, lo hizo en público (Victoria Ocampo suele recitar y grabar poesías en francés y ha dicho los versos de la *Perséfone* de André Gide, con música de Stravinsky, en algunas salas de concierto). Por su parte, la profesión de actriz, a las desventajas ideológicas señaladas arriba, une la de implicar la mostración del cuerpo y la ficción de la personalidad, todo ello en público, lo cual ha redundado en que se la condenara, tradicionalmente, como desdorosa. En algunas civilizaciones (ver el caso del teatro clásico japonés y chino y el isabelino inglés) incluso los papeles femeninos fueron desempeñados por hombres.

c) *La vocación literaria*: Luego de mostrar sus primeros ensayos literarios a Paul Groussac *(De Francesca a Beatrice)*, quien pensó que allí lo dantesco se volvía pedantesco, y a José Ortega y Gasset *(La laguna de los nenúfares)*, quien pensó que mejor sería dedicarse a los recuerdos y retratos, o sea la evocación de escenas del gran mundo, Victoria Ocampo renunció a su vocación de ensayista y dramaturga, para ceñirse a la redacción de testimonios. En la medida en que el género —es decir la evocación, las memorias, los epistolarios, los recuerdos, los libros de viaje— era tradicional en la gente de su clase, que manejaba en tales publicaciones toda la información histórica y social de la época, este ejercicio literario debe considerarse parte del estamento de propietario (como ejemplos de lo dicho baste recordar a autores anteriores y contemporáneos a Victoria Ocampo: José María Paz, Tomás de Iriarte, Lucio Mansilla, Hugo Armesto, Ernesto Quesada, Santiago Calzadilla, José Antonio Wilde, Manuel Bilbao, Adolfo Bioy, Felipe Amadeo, Carlos Ibarguren, Carmen Peers de Perkins, Elvira Aldao de Díaz, Lucía Láinez de Mujica Farías, Lucrecia Sáenz Quesada de Sáenz, Zelmira Garrigós de Von der Heyde, Inés Azevedo de Anchorena, María Rosa Oliver). Ni profesional, ni escritora, ni actriz, quedó desfoliada en ella su doble condición primigenia: propietaria y mujer. Traspuesta al plano de la escritura, esta doble condición se desarrolla a través de las contradicciones de la mujer con la clase que la constituye y le permite ocupar un espacio privilegiado en el mundo social, a la vez que la oprime, y a través de la operación típica de quien posee: inventariar.

2: *El patrimonio, ese personaje*

El inventario es la operación que consiste en enumerar los bienes que pertenecen a un mismo propietario. Que cierta escritura, como la de Victoria Ocampo, haga del inventario su estructura preferida, trasluce una cierta ideología de clase: la necesidad de la burguesía de afirmarse en su calidad

de tal, o sea de propietaria, por medio de la ostensión de su capacidad de gasto: si esto es mío, es porque lo adquirí; si lo adquirí es porque lo pude adquirir, porque tuve con qué hacerlo. Todo inventario supone su operación de complemento, la evaluación, el cálculo de valor de las mercancías patrimoniales en esa mercancía común y traducible a todas las otras, el dinero. A estas dos, los escritores de nuestra alta burguesía agregan una tercera, propia de la clase cuya riqueza ha ido menguando con los años: el balance, el estado comparativo del patrimonio, registrado anualmente.

Así como la clase, por medio de sus bienes efectivamente poseídos y familiarmente acotados, constituye a sus individuos por medio de la herencia y del matrimonio ventajoso, el individuo de la clase se va reconstruyendo a cada momento, a lo largo de su vida, por medio del recuento de bienes que le pertenecen y que lo definen en la medida de su pertenencia a dicha clase. La continua recurrencia de Victoria Ocampo a Marcel Proust no es casual (como tampoco es casual cierta entusiasta admiración mezclada con reserva hacia el escritor que desmitificó el estamento de la burguesía aristocrática francesa en su momento de decadencia; pequeño burgués seducido por los prestigios de la alta burguesía, Proust tenía la lucidez del marginal, en su doble condición de semijudío —Weil por parte de madre— y de homosexual, que entró en el gran mundo gracias a su amistad con Robert de Montesquiou, pero que sólo frecuentó los salones a la hora secundaria de los parientes pobres, cuando la gran cena ya había terminado[5]: sin embargo, la única inclinación temática común es la fascinación y el refugio en el pasado, la salvación por la memoria. En otro sentido, Victoria Ocampo opera la reversión de Proust, y de allí quizá la alternancia del gran elogio (en IV, 19 se lo compara con Dante, Shakespeare y Cervantes) y la reserva defensiva (en 1, 57 se lo define como "gigante inmovilizado por tormentos lilipu-

[5] Jacques Chastenet: *La France de M. Fallières*, Fayard, Paris, 1971, 168. Enrique Larreta: *Tiempos iluminados*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944, 132.

tienses" y en XIII, 126, al compararlo con la escritora inglesa Vita Sackville-West, de familia aristocrática, se le reprocha haber descripto el mundo de la nobleza desde fuera de ella, y no desde dentro, como la otra, repitiendo la acostumbrada defensa mental de la alta burguesía ante las críticas de quienes no la integran: éstos son resentidos sociales, están invalidados subjetivamente para ejercer tal crítica). Proust, a partir de la narración anecdótica de la vida en los grandes salones, ha descripto el funcionamiento de las ideologías de clase en el seno de la comunidad burguesa, en la ordenación de las diversas capas de la burguesía; por la frivolidad y la banalidad de esas vidas pasan las grandes coordenadas del sistema social, y el escritor las señala con lucidez implacable. Victoria Ocampo, en cambio, se ha especializado en memorizar anécdotas banales de grandes personajes de la cultura o del poder, en sus diversas manifestaciones (la política, el arte, el prestigio mundano, la ciencia, la filosofía, etc.).

Pero el análisis proustiano del yo sirve para desconstituir el yo del propietario que sirve, a su vez, de armazón a ese personaje virtual que es Victoria Ocampo dentro de su propia escritura. La memoria es el único constituyente real del yo, como que lo único verdaderamente real de la experiencia es su reconstitución mnémica, la recuperación del tiempo perdido. Por memoria, a su vez, debe entenderse la facultad de la conciencia para reactualizar representaciones de objetos cuya percepción es pretérita, y servir de materia a su reconstrucción escritural: la verdadera realidad del Mundo es el Libro de la Memoria, el Libro de Memorias. El yo proustiano se da, así, como mero espacio mnémico, mero lugar que ocupan los recuerdos, los objetos reconstruidos por una extrapolación temporal de representaciones adquiridas: recuerdo, *ergo sum*. Yo me identifico, no conmigo mismo, sino con el contenido de mis recuerdos, que constituyen múltiples yo sucesivos.

Traspuesto al mundo del yo ocampiano, el esquema de Proust da como resultado la constitución del

yo del propietario: la memoria del propietario opera sobre la serie de sus actos de consumo ostensible: poseo, consumo, *ergo sum*. Es el ejercicio de la función de inventariador. La memoria inventariante se va abriendo paso, así, en el espacio del poder patrimonial. El propietario se identifica con el contenido de sus actos de consumo efectivo, con sus gestos de consumo ostensible. Así como, en Proust, el yo se va constituyendo sobre la superficie que, en el mundo de las representaciones, van cubriendo la suma, organización, estructuración e interrelación de los recuerdos imputables a una misma conciencia, en Victoria Ocampo el yo se va constituyendo en la superficie acotada dentro del campo de bienes connotados, en sus representaciones, por la calidad de tener un propietario determinado (el Testigo-Narrador-Evocador). Dicha facultad patrimonial —jurídicamente definible, de manera positiva, por su triple calidad de gozar, usufructuar y disponer de la cosa— es, fenoménicametnte, definible por lo otro y por lo negativo: poder de privar, de excluir de lo Propio a los Otros. Los Otros están privados de lo que me es Propio. A su vez, el hecho adquisitivo de esa propiedad (el pago del precio) implica una mensurable capacidad de gasto, la Patrimonialidad-General-del-Propietario.

Todos los temas ocampianos están referidos a bienes propiedad de Victoria Ocampo: a propósito de cualquier generalidad, de cualquier abstracción, se desciende al Libro de Inventario de la Propietaria. Se concluye siempre en mis bienes: mi viaje, mi casa, mi célebre amigo, mi vestido, mi mucamo, mi proveedor, mis instrumentos domésticos, mi estancia, mi quinta, etc., etc. En este sentido, el texto cifra es *Habla el algarrobo* (paralelo, quizá, a *La casa* de Mujica Láinez), en que el patrimonio narra la historia del propietario: la propiedad es el protagonista, la historia de la familia es contada por la propia quinta familiar. La figura de los dueños, individuos mortales pasajeros, se alarga en el tiempo, pretende eternidad en el arquetipo del Propietario, prolongado, temporalmente, por los buenos oficios del derecho hereditario.

Adjetivamente, es muy significativo el hecho de que la constante de la narración sea el recurso de darle voz a los árboles de la quinta Pueyrredón: el árbol suele vivir más que el hombre, como los títulos de propiedad fundiaria, es fiel a la figura de dicha propiedad —la tierra—, y de manera radical, no transitiva, connota afincamiento, perdurabilidad, arraigo, seguridad, inmutabilidad del lugar, silencioso espíritu de servicio, todas las fantasías que la clase propietaria forja con respecto a la fidelidad inalterable de sus cosas.

Lo dicho se puede visualizar en incontables ejemplos concretos de inventarios, cuyo esquema podría ser: denotación de un suceso diputado como importante o un tema abstracto idem, y connotación de capacidad de gasto por la enumeración de una serie de costosos objetos adquiridos. A propósito del estreno de *La consagración de la primavera* (París, 1913), se nos informa que V. O. estaba en primera fila de platea, que compró una —hoy rarísima— primera edición de la partitura (X, 105/6). Otros ejemplos se pueden apreciar en el cuadro posterior.

Lo denotado	*Lo connotado*	*La fuente*
De chica coleccionaba piedras de colores.	La caja de jabones con el nombre y la dirección de un perfumista de Londres.	XI, 14
La cultura inglesa.	Profesores particulares de francés e inglés; profesor español de solfeo.	XI, 75
Los cuadros de Figari.	Mis sirvientes negros.	XI, 161
Drieu La Rochelle.	La casa de mi amiga Dato, en París: cuadros de Dalí y Miró.	XII, 14/15
Los peinados de su juventud.	Mi peinador Martin Soulès.	XIII, 27
Los sombreros de su juventud.	Mis sombrereras francesas.	XIII, 31
Amor a los árboles.	Arboles de las quintas de mi familia.	XIII, 153
Camus.	Mi tercera visita a Nueva York.	XIII, 184
Admiración por Tolstoi.	Mi viaje en el "Queen Elisabeth".	XIV, 18
Charlotte Brontë.	Hice tasar mi collar de perlas, acompañada por dos pastores anglicanos.	XV, 112/113
La guerra mundial.	Me traen el desayuno y el diario a la cama.	XV, 194
Londres.	Mi hospedaje en el "Savoy".	XV, 212
Sarmiento.	Mi retrato de Sarmiento autografiado a mi antepasada, homónima mía.	XV, 340
Lectura de Tagore.	Mi profesora de canto. Mi sala de música tapizada de gris.	XV, 360

3: *El patrimonio como modelo*

Cuando V. O. se empezó a constituir subjetivamente como niña heredera de gran fortuna, se podía hablar con propiedad de la Argentina como de una oligarquía (régimen de gobierno en que el poder político está en manos, exclusivamente, de la clase dominante en el plano económico): el poder formal y simbólico estaba en manos de su clase, que era la que manejaba la propiedad fundiaria y la que ostentaba el rol de socia menor de la potencia imperial. Esta clase tenía derecho, ideológicamente, a considerarse confundida con la figura abstracta de la Nación, a la que, previamente, había definido como la tierra de su propiedad, identificada con la historia de las familias que la constituían como clase. De ahí que el patrimonio y las relaciones patrimoniales de señor a cosa y de señor a servidor fueran el modelo con que se pensaba, esquemáticamente, la realidad nacional. "¿En suma, qué es un argentino?... Yo" (X, 130). Algunas aplicaciones del principio podrían ser las siguientes:

El amor de Juan Martín de Pueyrredón y María Calixta Telle Echea, vinculado a sus correspondientes propiedades y antecedentes familiares: "Todo lo tenían de común él y ella: los cercos de tunas y el recuerdo atroz de la Plaza de la Victoria; los 3000 sauces y la fecha del 11 de julio, cabo de año del ajusticiado don Francisco; las 48000 plantas del monte de duraznos y la conjuración de Alzaga" (III, 30).

La herencia de calidades personales (el talento) por la vía de la herencia en una familia aristocrática (ligazón de la herencia espiritual al hecho de la herencia patrimonial): "'El vientre ése era un vientre Pueyrredón. Como hay libertad de vientres decretada por la Asamblea Constituyente, hay talento de vientre sin necesidad de decretos" (III, 66).

La protesta por la violación de las jerarquías sociales, aun cuando se trate de cadáveres: Rosas impide que Pueyrredón sea llevado al cementerio por un carruaje de la familia, y obliga a ésta a aceptar el "infame carrito colorado" (III, 84).

La protesta por la ruptura de la exclusividad de los barrios aristocráticos: "¿Qué maldición ha caído sobre nuestro San Isidro? Especialmente sobre ciertas zonas de este refugio tan querido por sus moradores?" (XII, 237). Nótese lo significativo de la adjetivación "nuestro" y el vocablo "refugio". "El aire de San Isidro de 1948 huele a radios... ¡qué mal huelen las radios! No hablemos de las que se oyen al pasar delante de las casitas o de los ranchitos. Uno las puede evitar más o menos si no le placen" (XII, 239).

Identidad historia nacional-historia de las familias oligocráticas: "La Historia Argentina, que era la de nuestras familias, justo es recordarlo" (VIII, 28). Se puede observar aquí una doble mitificación: excluir de la historia a las clases dominadas e ignorar el hecho de que la "Historia Argentina" había sido escrita por miembros de las familias que se habían adueñado de ella, o sus amanuenses.

El inventario retrospectivo: a propósito de la Casa del Escritor, que fue de sus abuelos Aguirre: "Los sillones, las sillas y el sofá eran de ébano, tapizados en seda roja" (VIII, 29). "...esa calle que mi madre recordaría tan a menudo con deleite y cuyo nombre volvería a sus labios junto con el de dos Estancias igualmente queridas: El Chajá y El Rincón de López" (VIII, 30). "Nuestro cupé... La puerta de nuestra casa, en Florida y Viamonte" (VIII, 237). "Mi universo estaba lleno de antepasados" (XV, 185).

La posibilidad de opción del que tiene y la valoración de todo cuanto es fruto de dicha opción: "En mi vida sólo he sabido *preferir* con insolencia. Para mí las cosas que no son *preferidas* se obliteran" (X, 77).

La idealización del patrimonio hasta convertirlo en obra de arte cuya consumación es ajena al dinero (a propósito de la estancia de los Martínez de Hoz en Chapadmalal): "He hojeado muchas veces esta estancia favorita mía, y sé muy bien lo que ha costado escribirla" (XIII, 169).

Como es regla en los escritores de su *clique*, llegado el momento oportuno, V. O. identifica la

irrupción del peronismo con la parte del diablo, lo incomprensible. Como ejemplos de la oposición al peronismo por parte de la mentalidad oligocrática, van estas observaciones: la cárcel peronista es molesta por la ausencia del silencio (concierto de ronquidos), los camisones blancos de tela burda que obligan vestir a las detenidas y el hecho de que no haya vasos y deba beberse el agua en tazas (VIII, 232). "En la cárcel, uno tenía por lo menos la satisfacción de sentir que al fin tocaba fondo, vivía *en la realidad*" (VIII, 233). Las únicas torturas aplicadas en la Argentina antes de Perón fueron las que los carreros propinaban a sus caballos en la Avenida Alvear, en tiempos infantiles de V. O. (VIII, 237). La rememoración es un tanto apresurada, sin duda: algunos gobiernos admirados por la evocadora —los de la década infame, la Italia mussoliniana— podrían interpolarse entre ambos extremos...

4: *Aparición del mucamo favorito*

El patrimonio como sujeto personificado y el mucamo preferido, como aspecto parcial de dicho patrimonio, también personificado, son dos temas ideológicos recurrentes en los escritores de la burguesía. Algunos aspectos de estas relaciones patrimoniales van analizados en otros estudios de este libro. En el caso de V. O., el mito del mucamo favorito (terminología que tomo de David Viñas y que, indudablemente, tiene raíz weberiana[6], alcanza ciertos rasgos típicos que conviene organizar para servir a cierta sociología de lo cotidiano que muestre cómo las relaciones de clase gobiernan las conductas estamentales de los individuos. El mucamo favorito es figura de intensa ambigüedad. El punto de partida de su relación con el amo es un acto de apropiación, como la adquisición de una cosa

[6] Veblen, cit., 75 y 86. Max Weber: *Economía y sociedad*, F. C. E., Méjico, 1964, I, 184: "Los funcionarios domésticos favoritos fueron originariamente mantenidos a la mesa del señor y equipados en su guardarropa".

("Cuando me casé, él resolvió hacerme un regalo sin par: mis padres se privaron de Fani para que Fani me siguiera", VIII, 110). Por cierto que esta adquisición es fruto de una elección, y que dicha opción electiva del señor recae sobre un objeto en que se evidencien calidades especiales. Al mucamo favorito se le otorga la dignidad de servir a los grandes: lo ostensible de esta dignidad es el uniforme ceremonial con que se lo viste (la toca de la mucama, la peluca y la librea del *valet de pied*, el chaleco rayado del *valet de chambre*, etc.) a punto tal que ciertos servidores suelen emperifollarse tan solemnemente como sus amos, a veces para no hacer nada (el típico lacayo o el chofer que se aburren en las antesalas y las veredas, mostrando el ocio que ejercen en nombre de sus señores, y que aun le es premiado con un puesto diferencial en la jerarquía de los servidores: el chofer, por ejemplo, dada su calidad de técnico, solía comer en mesa aparte en las casas de las grandes familias). Por su parte, tanto delega el señor en el sirviente la parte utilitaria de su vida, que éste se convierte en una suerte de amo al revés, el amo de lo pragmático en la vida del señor, inesencial como persona, esencial como órgano: "Ella lo manejaba todo y como no le gustaba el despilfarro se las arreglaba para esconderme el dinero si de acuerdo con su criterio me excedía en los gastos. Hasta decidía qué ropa interior tenía yo que usar tal o cual día", VIII, 110. "Todo lo que yo hacía pasaba por el tamiz de su censura", idem. Aun moribunda, la mucama favorita mostraba "su gran preocupación" por "el dinero" que el ama "gastaba en médicos, clínica y remedios", VIII, 117, con ánimo ostensiblemente beneficente. "El olvido de sí misma" (el reconocerse como inesencial en tanto que sujeto) era "una vocación" en la visión mistificante del ama (VIII, 116). La categoría social del servidor, convertida en fetiche, se atribuye a razones misteriosas, calidades escatológicas que vienen de oscuras raíces sanguíneas, cordiales, raciales: "El desinterés no es un mito... el afecto maternal y filial puede nacer sin lazos de sangre ni paridad de educación... es

pura y simplemente uno de los tantos milagros del corazón" (VIII, 109). "Su nobleza de corazón era tan congénita como la negrura de sus ojos" (VIII, 112). Los mucamos que llegaban a ser amigos de los amos y miembros de la familia señorial son "una raza ya extinta" (XIV, 108). Esta identificación funcional se une a otra fantasía cara a la gente de la oligarquía nacional: la de ser una aristocracia en oposición a la clase depredatoria y filistea de los burgueses. V. O. hizo armar en Mar del Plata una "Villa Victoria" que aparecía como ejemplo de arquitectura de vanguardia, y era objeto de observación irónica por los veraneantes, ante lo cual el mucamo favorito empuñaba la manguera para ahuyentar a *celui qui ne comprend pas*, organizándose un frente común entre señor y siervo contra el enemigo principal, el burgués filisteo (XV, 332). Esta aproximación entre patrón y servidor se idealiza y causa regocijo en el primero, alegría que puede experimentarse al ver los cuadros de Figari: "Los negros de Figari son mis negros, qué duda cabe" (XI, 163). La alegría se revierte por parte del servidor: "La vieja Francisca, en la vieja casa de ventanas con rejas, está siempre sentada en una silla de paja, en el tercer patio. Se diría que el trabajo es para ella una diversión" (XI, 163). La clase baja inglesa es considerada racialmente, no socialmente: V. O. contradice a Julián Huxley cuando éste sostiene que los obreros ingleses son más bajos que los nobles por razones alimentarias; no es así, sino que ello ocurre porque descienden de los mediterráneos que habitaban la Gran Bretaña antes de la invasión normanda (XV, 254/5). Es así que la revolución bolchevique resulta peligrosa, como si se tratara de la inversión de dominaciones de razas: en el orden soviético, la burguesía corre peligro de ser "explotada" por el proletariado (XV, 259).

Puede concluirse esta lista de rasgos ideológicos que el señor sobrepone a su relación con el sirviente para mitificarla en idilio patrimonial con una rica definición de V. O.: "Era uno de esos admirables tipos de mujer de pueblo, ignorante y llena de buen sentido, generosa y celosa de sus atribuciones, dura

para el trabajo, pronta a obdecer pero también pronta **a** mandar" (XV, 110). Descompuesta en ítems:

1) La sierva es admirable, positivamente valorada.

2) Es un tipo y no un sujeto.

3) Es ignorante pero naturalmente talentosa.

4) Es eficaz como trabajadora.

5) En principio, obediente a las reglas del juego del dominio.

6) Pero, ambiguamente, pronta a mandar, a decidir en el plano de lo utilitario, en que el señor es totalmente ineficaz.

5: *La ideología propuesta por la gran propietaria*

En este parágrafo acumulo y clasifico algunos ideologemas de V. O. referidos al tema de la desigualdad humana, la necesidad perpetua de una aristocracia directriz y la organización social basada en la existencia de instituciones de superestructura que aseguren la perennidad de dicha desigualdad natural.

"Esta amputadora que llamamos Igualdad... el verdugo Igualdad. Para concebir la Igualdad es preciso estar dispuesto a la injusticia. Para hacer justicia es preciso concebir la desigualdad. Es preciso haber llegado a la Igualdad como a un ideal de justicia, para imaginar que la Igualdad sea una promesa de dicha" (X, 48). "Yo estoy convencida de que son necesarios ciertos cambios. Pero ¡qué estragos podrán causar en el mundo si la envidia, y no el amor, los inspirase!" (X, 213). "La desigualdad de los méritos se da en todo. ¿Quién nos puede impedir, si nuestra naturaleza es envidiosa, que tengamos celos de los privilegios que estas superioridades traen consigo? Las desigualdades de aptitudes y de dotes con las que cada ser viene al mundo son incurables" (X, 214). "Nuestra época es un poco la época del asno que quiere convertirse en

caballo.. piensa que llegara a ser caballo por el solo hecho de elevarse a un grado superior en lo referente a las cosas accidentales susceptibles de acrecentamiento, sin destrucción del sujeto... La raza de los asnos se recluta, claro está, en todas las clases sociales" (X, 215). "La sociedad moderna, donde la mayor parte de los hombres sigue siendo estúpida, pero con una estupidez nueva, basada en las ideas que algunos individuos excepcionales han inventado y propalado" (X, 369). "La burguesía está aferrada a ciertas convenciones, a ciertos prejuicios, más que la clase aristocrática... Probablemente, la aristocracia, allá en las alturas, se siente demasiado segura de sí misma para conmoverse por cosas que ocurren en otro nivel" (XIII, 234). "Las minorías serán siempre, quiérase o no, la cabeza del mundo" (XV, 266).

Estos ideologemas no necesitan demasiada exégesis: está clara la mitificación que la gran propietaria hace de sus privilegios de cuna: son obra de la naturaleza, quienes los ostentan han nacido superiores y su superioridad ha sido denunciada por la naturaleza por medio de la fortuna. Pretender la igualdad sería alzarse contra una ley de la naturaleza. Por otra parte, la estructura social imaginada por V. O. es también mítica, ya que pretende trasladar a la moderna sociedad burguesa las antiguas categorías del viejo régimen: nobleza, burguesía. Este rasgo es muy típico de la gente de su clase, gran burguesía cuyo estamento tendió a copiar el de las aristocracias europeas, notoriamente, la francesa. Tan imbuida de su rol aristocrático está la gran propietaria, que se permite confesar "sentir debilidad por lo humano" (X, 375). Estas declaraciones de principio pueden, además, fecharse, y ganan la calidad de síntomas: coinciden con el florecimiento del fascismo europeo en la década del 20, y con los proyectos de golpe de Estado contra Yrigoyen en nuestro país.

Aparte de la democracia y el socialismo, los blancos de ataque son la historia y la racionalidad. Se propone una jerarquía de elementos en que el nivel

superior se adjudica a lo instintivo e irracional, a la interioridad sin tiempo, en oposición a lo mundano e histórico.

"Las pasiones, los deseos que nacen del pensamiento, son mortales" (X, 244). "El crimen de lesa majestad cometido por la inteligencia daña siempre a ciertas fuerzas creadoras del sentimiento y la intuición" (X, 373). "Allí donde el ingenio está más desarrollado, el corazón, los sentidos, la grandeza del alma, la caridad, la benevolencia, etc., ya no tienen a veces sitio" (XV, 43). "Razones que la razón no conoce porque no pertenecen a mi geología íntima" (XV, 175).

"Las victorias que se ganan en los campos de batalla son muchas veces más efímeras que las que se obtienen en cuartos solitarios, contra enemigos invisibles" (II, 23). "En arte, como los verdaderos cristianos en Dios, todos somos hermanos" (VIII, 79). "Entre la *élite* intelectual, el hijo de un minero (D. H. Lawrence, por ejemplo), se codea con el aristócrata de gran alcurnia (pongamos el duque de Broglie)" (VIII, 253).

En cuanto a sus simpatías políticas, el eclecticismo de V. O. abarca una superficie muy amplia, quizá en consonancia con el gatopardiano acuerdismo de su clase. Pero tal amplitud es, por lo mismo, solamente superficial. Admira a Gandhi y al Imperio Británico que lo oprime: pero lo que admira en Gandhi es su mansedumbre, el hecho de que no se rebele contra los ingleses por la fuerza: admira lo que tiene de ético y de ahistórico. "Los mansos poseerán no sólo el cielo (ese cielo que les vale las sonrisas de superioridad despectiva de los comunistas) sino también, algún día, la tierra" (VIII, 227). "Una sola política y un solo político me inspiraban admiración y respeto: Gandhi, que no era precisamente adorador de la fuerza" (XII, 21). Coetáneamente, la admiración corre hacia Tagore (soslayando sus simpatías por la revolución rusa), hacia Lawrence de Arabia (organizador de un sistema de espionaje inglés entre los árabes, II, 35), hacia el fascista Drieu La Rochelle, apologista de la fuerza y

admirador del militarismo alemán [7] y, localmente, a Marcelo de Alvear, su amigo y cofrade de clase social (ver su homenaje necrológico en "Sur", número 103, de abril de 1943). Su amistad con Waldo Frank no pasa, ciertamente, por el marxismo del norteamericano, muy discutible, por otra parte. [8] Lo mismo podría decirse de ciertos comunistas que colaboraron en "Sur", como María Rosa Oliver, Patricio o Estela Canto, en los tiempos en que la izquierda compartía los salones de la cultura con la derecha aristocrática. La misma Oliver, luego simpatizante de la izquierda, dirigió la revista *Oltre mare*, de propaganda fascista, e intimó con el agregado militar de la embajada italiana. Más abajo trataré esta generalizada simpatía de nuestra intelligentsia oficial respecto de Mussolini.

[7] Sorprende bastante comprobar que Drieu La Rochelle figure como un *pacifista* en algunas obras. Su *pacifismo* fue el de la colaboración con la Alemania nazi. En 1917 publicó una colección de poemas titulada *Interrogations* donde exaltaba su experiencia de la guerra... Resumido en un verso, encontramos todo el programa fascista: *Restauración del cuerpo por el deporte y la guerra*. Lionel Richard: *Nazismo y literatura*, Granica, Buenos Aires, 1972, 106/7.

[8] Waldo Frank era un sedicente marxista que se permitía afirmaciones como ésta: "El capitalismo es el resultado de un estado de alma; del atómico e infantil estado de alma en que cada hombre urde para sí". De ahí que el problema del mundo moderno —la reconstrucción, tantas veces fallida, de la República Católica Universal— sea, no económico, sino religioso y "humano". En realidad, el marxismo de Frank se reduce a sus simpatías por la revolución rusa y la cubana. Teóricamente está ubicado en la línea del irracionalismo spengleriano, por lo cual simpatiza fácilmente con Mallea y demás líderes intelectuales de *Sur*. Frank concebía al mundo como un organismo animal, ordenado, ante el cual se experimenta una emoción estética de índole panteísta. La decadencia de las civilizaciones es como la descomposición de un organismo muerto. Lo mismo en cuanto a las doctrinas: cada una se puede reducir a un principio "genético" (tanto el marxismo como el sicoanálisis, el behaviourismo, el positivismo, etc.). Su ideología política admitía la existencia de una minoría selecta que, llevada por el principio de amor, reconstruyese la república medieval a partir de un principio americanista de la vida, opuesto al principio de poderío del capitalismo. Los esclavos trabajarían para la existencia de esa minoría ociosa. El hombre debe alcanzar el dominio de sí mismo,

La línea de coherencia ideológica de V. O. no subraya las diferencias de pensamiento entre sus adoraciones, sino que pasa por la intimidad ahistórica de estos personajes, y las eventuales simpatías por movimientos antiimperialistas (la independencia hindú, por ejemplo) o por los oprimidos y marginales (negros y judíos) se dan a condición de que no afecten marginaciones ni opresiones sociales del propio país. En lo manifiesto, lo mismo que el resto de la burguesía liberal argentina, tiene una línea de continuidad: la sumisión cultural a Europa, la sumisión imperial a Inglaterra, la admisión de la variante fascista como salida de emergencia del sistema capitalista, la enemistad a Alemania, como adversaria tradicional del socio mayor de la oligarquía,

por medio del autoconocimiento que lleva a las fuentes "inmóviles e inalterables" del esplendor humano. Como se ve, plena cultura de la interioridad, de la exaltación del alma, de la regresión histórica, que fue fácil de ser aceptada por la *clique* intelectual de *Sur*. Cf. sus obras: *Primer mensaje a América Hispana*, Madrid, Rev. de Occ., s/f; *Nuestra América*, Babel, Buenos Aires, s/f; *Redescubrimiento de América (una introducción a una filosofía de la vida americana)*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1941; *España virgen*, Losada, Buenos Aires, 1947; *Ustedes* y *nosotros (nuevo mensaje a Ibero América)*, Buenos Aires, Losada, 1942; *El amanecer de Rusia*, El Ombú, Buenos Aires, 1933. Curiosamente —al menos, ignorando si Frank había leído a Ganivet— se advierten gruesas coincidencias con el pensamiento del ensayista español, refundador de un telurismo hispano muy influyente en el pensamiento reaccionario posterior (por ejemplo, el de Unamuno y Maeztu). España como reedición de la Inmaculada Concepción (virgen y madre) es imagen ganivetana. Lo mismo en cuanto a la filosofía nacional (una filosofía universal resulta contraproducente) que hace imposibles por una misma doctrina diversas situaciones nacionales (su sorpresa ante los países escandinavos así lo prueba, cf. sus amenas *Cartas finlandesas*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1945). El mismo cristianismo, impropio de pueblos primitivos, ha podido imponerse en el mundo a través de la obra de una raza superior (la española en su era de conquista universal). El ideal de la raza es la fuerza dominante y céntrica que rige todas las funciones de la nación, y el espíritu territorial es más fuerte que todas las mudables religiones, pues "siempre que se profundiza se va a dar en lo único que hay para nosotros perenne, la tierra". Vid Angel Ganivet: *Idearium español*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949; *El porvenir de España*, idem.

la ruptura con el fascismo a partir del conflicto interimperial africano entre el Duce y los ingleses.

6: *La tentación ducal*

Todo el irracional aristocratismo de V. O., someramente reseñado, y que coincide plenamente con el resto del pensamiento oficial del liberalismo argentino, poco tenía que oponer al florecimiento del fascismo en la Europa de 1920. Esta eclosión liberal en la era fascista tampoco es inexplicable, sino, por el contrario, muy lógica en su desarrollo. Terminada la guerra mundial, avergonzada del espectáculo autodestructivo que había ofrecido al mundo la cultura europea, la gran burguesía internacional inventó el fantasma del fascismo para cargarle la parte del diablo, pero, en realidad, lo que hizo, fue descargarse de su propia responsabilidad en el hecho, atribuyéndolo al predominio inexplicable de fuerzas desconocidas y oscuras. El fascismo contradecía manifiestamente los principios del liberalismo, pero, en lo efectivo y latente, los seguía a pie juntillas. Los marcos de este trabajo no incluyen el problema, que fue tratado ya por Herbert Marcuse (*La lucha contra el liberalismo en la concepción totalitaria del Estado*) y por Wilhelm Reich (en *La función del orgasmo* y *Sicología de masas del fascismo*). Si se quiere ahondar más hacia las raíces del asunto, las contradicciones antinómicas de la Razón Pura y los orígenes racionalistas del irracionalismo, puede verse lo desarrollado por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del iluminismo* y por Leszek Kolakowski en *El racionalismo como ideología*.

En la Argentina el culto por el fascismo y las escuelas nacionalistas (ver el exhaustivo informe de Hernández Arregui en *La formación de la conciencia nacional*) está ligado, como casi toda la cultura tradicional de nuestras burguesías, a la influencia francesa. Maurras ha sido el maestro de estos paradojales nacionalistas argentinos, a quienes los avatares del mundo histórico han dividido y enfrentado, pero que, aún hoy, siguen juntándose para entrelazar ofrendas fúnebres ante el retrato del pre-

cursor **trasatlántico.** La oposición, ya analizada, en Mallea, de Argentina visible e invisible, se corresponde perfectamente con la distinción maurrasiana entre país real y país legal.

Culto del alma, rechazo de la historia, elogio de los impulsos irracionales, menosprecio del intelecto, ponderación de la desigualdad, reivindicación de las minorías selectas: éstos fueron los ítems ideológicos que nutrieron la aparición del movimiento fascista en la Argentina, eclosionado cuando las circunstancias históricas hicieron que al régimen le resultara útil este arsenal de pensamiento: la Argentina semidemocrática de los gobiernos radicales, removida por la ascensión de los núcleos más combativos de las clases medias y por la subversión obrera que el gobierno yrigoyenista se había manifestado impotente para reprimir por sí mismo.

El miedo al desorden hizo retrogradar a la burguesía francesa, tradicionalmente liberal, a posiciones aristocratizantes, tras la derrota ante los prusianos y los sucesos de la Comuna, en 1871. La misma clase que había hecho la Gran Revolución renegó de su obra y echó la culpa de la derrota nacional al jacobinismo. El nacionalismo maurrasiano hunde sus raíces en próceres del pensamiento positivista y liberal.[9] Girando la mirada hacia el otro gran modelo, la Gran Bretaña, los parientes pobres de nuestra oligarquía que se afanaron por constituir el fascismo rioplatense, se encontraron con las más antiguas expresiones del pensamiento reaccionario, Burke, Addison y los prerrománticos, y, más tarde, a mediados del 800, con Disraëli, el capitán de industria que comandó el Imperio en su época de gran expansión, y sus compañeros de la sentimental, tradicionalista y medievalista Joven Inglaterra.[10]

El desfasaje entre el proyecto fascista y la realidad histórica argentina hizo que fracasaran todos los intentos por instaurar en el país un sistema de corporaciones y de formar un movimiento fascista

[9] Ernst Nolte: *I tre volti del fascismo*, Mondadori, 1971, 73 y ss.

[10] V. André Maurois: *La vie de Disraëli*, Gallimard, Paris, 1927, 161.

con arraigo masivo. El fascismo fue un movimiento de las clases medias alentado por la alta burguesía en países desarrollados y aun colonialistas, una experiencia intransplantable a la Argentina. Su misma ideología, vuelta hacia el pasado y la exaltación de las tradiciones más remotas, se volvía irrealizable en una nación de pasado reciente. Por su parte, el peligro de la revolución social era impensable en un país sin izquierdas poderosas y de proletariado incipiente y casi sin tradición de lucha. No obstante ello, los núcleos sedicentes nacionalistas, fieles a su extracción liberal resultaron eficaces servidores del régimen en los momentos de crisis: los golpes de estado de Uriburu, Ramírez, Lonardi y Onganía fueron el preludio a la restauración de las instituciones más o menos liberales por obra de Justo, Farrell, Aramburu y Lanusse.

Aunque haya renegado tardíamente de su admiración por Mussolini, atribuyendo sus simpatías fascistas a calumnias de la izquierda (XIII, 78) y haya calificado, en 1946, al fascismo, de "modo de pensar y de sentir nefasto y devastador" (XI, 155), lo cierto es que V. O. sucumbió con entusiasmo a la tentación ducal. No fue culpa suya individual, flojera moral de su liberalismo inconsecuente, sino culpa histórica de su clase, oportunismo ideológico de una gran burguesía dependiente que al son que le tocan baila. Sus presupuestos ideológicos así lo muestran, y de allí su estructura preconstituyente. También la admiración por ciertos maestros suyos, amigos en exclusividad y visitas que frecuentó y la frecuentaron en su vida mundana: José Ortega y Gasset, profesor de oportunismo, sucesivamente monárquico, republicano liberal y justificador del falangismo (en los tiempos de *Esquema de las crisis* y *La historia como sistema*); Paul Valéry, público admirador de Oliveira Salazar y del mariscal Pétain en tiempos del gobierno de Vichy; Hermann von Keyserling, justificador de todo "Espíritu del Tiempo", quien llegó a decir que Mussolini y Lenin eran los dos mayores estadistas de Europa y que el fascismo era en Italia tan revolucionario como el bolchevismo en Rusia; Drieu La Rochelle, cuya

admiración por el régimen corporativo huelga comentar. El rechazo por Hitler es una expresión más del prejuicio antialemán de nuestra oligarquía, educada en la admiración por Francia e Inglaterra, y el aire tan poco aristocrático del nazismo, evidentemente gangster. Pero Mussolini, en cambio, instruido por el viejo liberalismo nacionalista de Giolitti y los delirios político-estetizantes de D'Annunzio (quien llegó a declarar, en la Constitución de Fiume, que la música era una institución religiosa y social, en cuyo culto se emplearía un estadio con 10000 plazas), Mussolini, ese profesor de literatura francesa, que leía a Maurras en su idioma y era mimado por la alta burguesía italiana desde su reniego del socialismo, sí podía exhibir ante la oligarquía argentina un admirable aristocratismo de opereta, tan rumboso y postizo como el de tal clase. Mussolini sedujo a V. O. y a su clase "como una catarata" (XV, 471).

En setiembre de 1934, V. O. pronunciaba su conferencia *Supremacía del alma y de la sangre* en Florencia y en Venecia, invitada por el Instituto Interuniversitario Fascista de Cultura (XV, 288). A su vuelta, publicaba *La historia viva* (I, 9), recogida en libro en 1936, tras la guerra de Abisinia y la invasión italiana a la República Española, que produjeron la conversión de muchos fascistas argentinos a la "causa de la democracia y de la libertad" (cuando Inglaterra fue desplazada en la diplomacia colonial mussoliniana por Hitler). Antes que ellos, declaraciones de intelectuales franceses habían bajado la línea en tal sentido (I, 24). Siempre los hilos tirados desde ultramar. Aún en setiembre de 1936, en el coloquio del PEN Club de Buenos Aires, se oye a Ungaretti hacer el elogio del fascismo, desde una óptica cristiana, sin que le replique nadie más que el católico francés Jacques Maritain. [11]

La impresión de la Italia fascista en V. O. es deslumbrante: casi todo la fascina: la limpieza de las ruinas romanas, las autostradas, los pantanos pontinos saneados, la organización del "dopolavoro",

[11] *Entretiens. Europe. Amérique Latine.* Institut International de Coopération Intelectuelle. Paris, 1937. 153.

la exposición aeronáutica de Milán, "gracias al Duce y por el Duce" (I, 21). Hasta el entusiasmo despertado en la testigo es irracional y fascista: "Mi recuerdo sigue fijo en los encantadores rostros nuevos sellados de éxtasis... Fijo en este recuerdo y en la sonrisa irreprimible que provoca en los labios del Duce —esa sonrisa que cambia hasta la dura materia de su rostro—. Quien no ha visto a Mussolini a la sombra de su Italia en flor, no lo ha visto... En mi calidad de mujer, lo que resulte de ese amor recíproco me parece más importante que todo lo demás" (Idem). Hasta, sucumbiendo, sin duda, a la hábil propaganda fascista, elogia "el apoyo prestado por el Duce a los jóvenes arquitectos modernos y a la arquitectura moderna" (I, 15). Por el contrario, los especialistas concluyen que la arquitectura moderna fue asfixiada en la Italia fascista por una reacción estilística que deliró por reconstruir monumentos a la manera de la antigua Roma. Incluso los directores de la vanguardia arquitectural desaparecieron en los años del fascismo, quedando el movimiento sin cabeza: Persico, de muerte natural; Terragno, compulsado a suicidarse; Pagano, torturado y asesinado por los fascistas.[12]

La tentación ducal queda como un capítulo más en los vaivenes del oportunismo ideológico de nuestra oligarquía.

7: *Aproximaciones descriptivas a la oligarquía argentina*

A: *Constituyentes de la clase*

Recurre en estos textos, por comodidad verbal, pero también imprecisamente, la palabra "oligarquía" como referente de una clase social. En realidad, oligarquía es un sistema de gobierno. Hablando con precisión, deberíase usar en su lugar, para la función semántica antedicha, la expresión "alta burguesía terrateniente oligocrática", lo cual sería

[12] Bruno Zevi: *Historia de la arquitectura moderna*, Emecé, Buenos Aires, 1959, 305 y ss. Gillo Dorfles: *Arquitectura moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1957, 42 y ss.

mucho más preciso y, a la vez, mucho más fastidioso.

Los rasgos generalizados, a nivel de estructura, de esta clase, podrían ser: la propiedad de tierras en grandes extensiones, la asimilación al rol complementario del mercado productor inglés como exportadora de materia prima alimenticia, y la vocación oligocrática, o sea la tendencia a reunir, con exclusividad, todo el poder económico y todo el poder político. En este sentido, sólo puede hablarse, estrictamente, de una "oligarquía" en la Argentina hasta que el poder ostensible empieza a ser compartido con las clases medias, a partir del triunfo radical en las elecciones provinciales de Santa Fe en 1912. La fecha clave para precisar el nacimiento de la oligarquía como clase burguesa nacional es 1880, año de la federalización de Buenos Aires: la ciudad, puerto prácticamente monopólico con los accesorios de Rosario y Bahía Blanca, no pertenece ya a ninguna provincia en particular, sino al comercio exportador que usufructúa la clase, esa reunión de las burguesías locales que no han sido disueltas, en plena etapa artesanal o de mera subsistencia, por la competencia de la mercancía importada. Es el año en que comienza, establemente, la vida de una Argentina rápidamente desarrollada en el marco del subdesarrollo: gigantesco aumento de la mano de obra y la producción agropecuaria, eclosión de la pradera húmeda y de algunas producciones locales, también con miras a la exportación alimentaria (caña de azúcar, yerba mate, frutales) o simplemente de materia prima (algodón, madera). Al dominio tradicional del puerto por la burguesía saladeril y comerciante de Buenos Aires sigue una fusión con las oligarquías provinciales que se adscriben al nuevo proyecto, y se incluyen en la línea ferrocarrilera que lleva al puerto. Los personeros de las grandes empresas extranjeras ligadas a la alta burguesía nacional ostentan los principales cargos públicos, pero el país, tradicionalmente capitaneado por los porteños, empieza a ser representado por provincianos: los tucumanos Avellaneda y Roca, los cordobeses Juárez Celman y Figueroa Alcorta, el

salteño Uriburu y el catamarqueño de la Plaza, alternan con los porteños Sáenz Peña, padre e hijo, y Quintana. Incluso algunas familias poderosas del interior elevan su palacio en Buenos Aires y se incorporan al *gratin* metropolitano y a la vida fastuosa del gran mundo internacional.

Con los años, el exclusivismo y la clara caracterización productiva de esta clase se han ido desdibujando. El poder económico ha debido ser compartido con otros escalones de la burguesía, ligados a la intermediación, la banca y la industria. El poder político ha pasado de manos de la pequeña burguesía a la casta militar en vaivenes sin fin. Hoy lo que caracteriza a la vieja oligarquía nacional es más bien un conjunto de restos estamentales, que un día fueron apresuradamente ordenados para constituir, ante esta clase de riqueza reciente, una fachada de aristocratismo anacrónico.

Se ha querido asimilar nuestra oligarquía a diversos modelos extranjeros, útiles para advertir algunos de sus rasgos particulares:

a) La *gentry* inglesa, clase difícil de definir, constituida por los rangos inferiores de los títulos nobiliarios (caballeros, sires, baronets), generalmente comprados o concedidos por el rey a ciertos burgueses enriquecidos que ostentan, en la mayoría de los casos, propiedades en el campo.[13] La *gentry* supone títulos nobiliarios que nunca existieron en la Argentina, y la efectiva vida cortesana, también desconocida entre nosotros. La riqueza reciente, el origen plebeyo y el carácter de propietarios fundiarios sí la hacen similar a nuestra oligarquía.

b) Las aristocracias de los países centro-europeos, naciones que aparecen y desaparecen en la historia, a capricho de convenciones diplomáticas entre las grandes potencias, que estatuyen Estados-tapones para facilitar el juego de alianzas y trasladar el escenario de la eventual guerra lejos de las metrópolis. Estas pequeñas aristocracias tienen de común con nuestra oligarquía su carácter dependiente de las ca-

[13] Werner Sombart: *Lujo y capitalismo*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, 22/3.

pitales imperiales extranjeras, que deciden su destino y función; también el hecho de reputar como Cultura la producida en aquéllas, y hablar un idioma extranjero como rasgo distintivo de estamento (generalmente, el francés; eventualmente, el alemán). Se diferencian en que son dinastías generalmente antiguas, que han heredado el carácter nobiliario desde los tiempos del feudalismo.

El Almanaque de Gotha de 1900 registra una Rumania gobernada por los Hohenzollern-Baden; Grecia por los Holstein; Bélgica por los Saxe-Coburg; Bulgaria por los Saxe-Coburg y Gotha; Serbia por los Obrenovitch, etc. Se observa que la mayoría de estos Estados, creados por convenciones interpotenciales, eran gobernados por casas extranjeras, lo que no ocurrió con la Argentina dependiente del 80.

c) Otras dinastías no centrales (la austro-húngara de los Hasburgo-Lorena, la rusa de los Romanov-Holstein-Gottorp y la otomana de los osmánidas) dotadas de efectivo peso territorial o militar en la política europea, adquirieron, no obstante, la cultura de los países occidentales como Cultura y hablaron, a nivel cosmopolita, una lengua importada como "culta" (al igual que la oligarquía nacional al adoptar el francés). La diferencia está en que, paralelamente, conservaron tradiciones culturales antiquísimas, propias de identidades nacionales no menos antiguas, lo que dio como resultado una curiosa mezcla de arcaísmo y cosmopolitismo, pálidamente reflejado en la conducta de nuestra oligarquía, dado su repentino enriquecimiento.

ch) Quizá la tipificación más exacta corresponda al modelo *metèque*. El meteco era, en Atenas, el extranjero que gozaba de una situación jurídica de menoscabo, de menores derechos que los ciudadanos libres nativos. Por extensión, se suele llamar en París "meteco", al extranjero que no ha aprendido las reglas de la urbanidad francesa y lo demuestra, aun queriendo asimilarse al ambiente parisiense. Se suele unir a esta calificación (de la que se excluye al turista pasajero) la de *rastaquouère*, o sea el que tiene gran riqueza y ostenta su poder de gasto de

forma exagerada. La oligarquía argentina, en su edad de oro, pasaba largas temporadas en París y aun muchos de sus miembros se establecieron allí definitivamente. La vida porteña de aquellos años en todos sus códigos trató de copiar el estilo parisiense (arquitectura, urbanismo, ceremonialidad, etcétera). No obstante, el americano fue siempre mal mirado en los salones de la alta burguesía francesa, a los que llegaba por razones de dinero o por ocupar cargos oficiales. Se lo veía mal asimilado a los modales que trataba de imitar, exagerando la pulcritud en la dicción francesa y lo impostado e inseguro de las maneras. En el ámbito local, el *tilingo* —individuo de las clases medias que imita mal ciertas fórmulas estamentales de la clase alta— jugaría el mismo papel. El estamento de nuestra burguesía oligocrática en la gran capital del *savoir faire* era el del tilingo internacional.

Lo característico de la conducta estamental de la oligarquía fue su tendencia a comportarse como una aristocracia. En esto no se diferencia, esencialmente, de las grandes noblezas europeas posteriores al feudalismo, todas ellas ligadas al modo de producción capitalista y adquirentes de títulos nobiliarios. En realidad, la gran vida cortesana de la Edad Moderna es burguesa y no señorial, a pesar de los títulos en juego. Lo que diferencia a esta nobleza de la que subsistió después de las grandes revoluciones burguesas, es la extensión de sus privilegios políticos: se extendió, cada vez más, el censo electoral a los individuos de menos recursos. La alta burguesía argentina, pues, con sus pretensiones de aristocratismo, hizo lo mismo que los banqueros enriquecidos y los conquistadores afortunados del 600 y del 700, pero lo hizo demasiado tarde y la riqueza duró en sus manos demasiado poco tiempo como para que se asentara su aspiración cortesana y redundara en una nobilidad más o menos sólida. En lugar de ello prefirió inventarse un pasado. Se exhumaron cartas pueblas, mercedes reales, blasones y ejecutorias de nobleza, casi todos ellos dudosos, para ocultar un reciente antepasado cazador de vacas, contrabandista, mercero o cantinero en la conquista del desierto.

Cualquier falaz y modesto hurgador de genealogías madrileño era capaz de satisfacer estas extravagancias por unos cuantos pesos, y hasta las familias de medio pelo también aspiraron a su escudito de rigor. Lo que faltó fue el antepasado medieval en el vitral de la iglesia o en el raído tapiz del castillo, y el espíritu de conquista territorial por la fuerza que las gestas atribuyen a tales señores. Siglos menos, lo mismo les ocurrió a los Medici, los "Turcarets" o los Fugger.

En Buenos Aires, ciudad donde nunca hubo castillos, se empezaron a levantar entre 1880 y 1915, imponentes hoteles diseñados en París por arquitectos como Sortais y Sergent, que nunca verían su obra realizada, ya que ni siquiera vinieron a la ciudad. La arquitectura de la alta burguesía resume, en esos treinta años, la evolución de la arquitectura francesa del siglo XVI al XIX, con la irrupción del estilo boloñés que los Medici y los Barberini llevaron a París y a Fontainebleau. También a estas cortes les había dado por la renovación estilística, y la renuncia al antiguo, nacional y localista gótico flamígero (en Inglaterra, el Tudor, y en España, el plateresco). La arquitectura académica italiana era más prestigiosa, y terminó por imponerse. (En España ocurrió otro tanto en tiempos de Felipe II con el estilo herreriano. En Venecia, con la liquidación de la arquitectura local y la importación de Palladio y Sansovino.)

Estos datos aislados no sólo pretenden ejemplificar un conflicto de cultura entre lo heredado y lo adquirido por esta clase social, lo que tiene de clase y lo que tiene de estamento. En esta pintoresca mezcla de elementos sin decantar reside su posible distinción de otras clases.

Ideológicamente, esta inestabilidad tiene su fórmula. El paso del liberalismo al autoritarismo ya ha sido descripto, pero la lista de ejemplos podría ampliarse a otros campos, como el de la ideología religiosa, la moral y la orientación económica: unitarios y federales, librepensadores y beatos, proteccionistas y librecambistas, todo lo fueron en su momento los burgueses oligocráticos de Buenos Aires y,

más tarde, todos los cofrades de la gran burguesía nacional del 80. [14]

B: *Maniqueísmo cultural*

Por debajo de ideologías de momento, impuestas por la conveniencia oportunal, la oligarquía ha sostenido una estructura productiva casi sin variantes, en el sentido de constituirse en economía exportadora de materia prima. En este orden, la importancia de su proyecto puede advertirse en las notas que aún perduran en la estructura nacional y que fueron trazadas por dicha clase: el desequilibrio demográfico entre Capital e interior, la diferencia de desarrollo entre pampa húmeda y demás regiones (salvo el caso de las industrias cordobesas establecidas en la década del 50), la forma de insertarse la Argentina en el mercado mundial (el 85 % de sus exportaciones sigue perteneciendo al sector agrícola), la preeminencia de las formas culturales europeas entre las clases intelectuales, etc.

Esta estructura productiva tiene su equivalente en la superestructura cultural. A una economía productora de materia prima corresponde una conciencia cultural maniquea: así como se atribuye a la metrópoli extranjera la facultad de industrializar la materia prima, se le atribuye, además toda facultad transformadora, todo poder de cultura, toda potencia espiritual. La Cultura, como la industria, es elaborada y se fabrica en las Metrópolis coloniales. Francia, sede de la monarquía más prestigiosa de la Europa moderna, había patentado diversos modelos de pautas corteses, que se exportaban a las demás cortes consumidoras y a los centros en que la burguesía pretendía ennoblecerse copiando los modales de la nobleza.

El maniqueísmo cultural de nuestra oligarquía divide el ser americano en dos términos que se ar-

[14] Sobre la evolución ideológica de estas clases, ver Juan José Sebreli: *Apogeo y decadencia de los Anchorena*, Siglo XX, Buenos Aires, 1972.

ticulan sin tocarse, sin interpenetrarse: un cuerpo aborigen y un espíritu europeo. Por no ser nativa, por ser espiritual, la cultura es mercancía que se va a buscar a la Aduana, o se trae en los equipajes, después del respectivo periplo de ultramar. No hay una verdadera superposición valorativa entre cuerpo (animado y natural) y espíritu (culto y artificial). Pero, estando en el espacio de uno de ellos, se siente la ausencia del otro, y esta nostalgia por lo no presente se vuelve sentimiento de exilio. Todo Reino es Exilio, y la medida de la distancia con respecto al Otro Reino es el Océano Atlántico. El maniqueísmo se desliza hacia la esquizoidia cultural.

En V. O. recurren las imágenes simbólicas de la carne americana y el espíritu europeo, lo que da a la Argentina un aspecto fantasmal, el de un cuerpo inanimado por otro impulso que no sea el de la sangre y los instintos elementales ("Un fantasma sonriente, como lo era mi propio país", VI, 94). El cuerpo anhela recibir el espíritu, siente este anhelo como un apetito: "¡Mi hambre tan auténticamente americana! Pues en Europa... parece que se tiene todo, menos hambre" (VI, 102). El cuerpo americano se propone como mera pasividad que recibe al espíritu: "La riqueza de Francia es haber podido darnos sus poetas; la nuestra, haber sabido recibirlos" (VIII, 68). "Un argentino es, en suma, un ser capaz de experimentar ante una obra francesa por excelencia esa calidad de fervor y admiración que solamente se explica por el parentesco espiritual" (IX, 131). En América "el espíritu y el intelecto cuentan relativamente poco, junto a esas cosas sordas, oscuras, pesadas y opacas, a menudo ininteligibles, por consiguiente inexpresables, y de las cuales no es posible librarse" (X, 381). "Hombres y mujeres que sufrimos del desierto de América porque llevamos en nosotros todavía Europa, y que sufrimos el ahogo de Europa porque llevamos ya en nosotros América. Desterrados de Europa en América, desterrados de América en Europa" (X, 392). "*Macana* no es una palabra; es un gruñido, un ladrido, una queja, un juicio inarticulado, una protesta informe, un relincho que sólo los argentinos pueden

captar bien, desde el fondo de su insondable pereza mental" (XI, 86). "En presencia de Valéry, yo, sudamericana, me sentía a mitad de camino entre el y el hombre de Cromagnon" (XI, 125). "...las bellezas naturales de mi Argentina (las otras se me antojaban menos comunicables)" (XI, 115). "América es, precisamente, esa actitud, ese poder de asimilarlo todo" (XII, 147). Acerca de Güiraldes, dice: "Los dos lugares en que se encontraba más a gusto eran *La porteña*, estancia de sus padres, y París, capital de las letras. Estos sitios, tan distantes y tan distintos, no diré que opuestos porque no caben comparaciones, eran su verdadera patria" (XIII, 244). En XV, 8, V. O. se equipara a las araucarias y teros de su desierto país, ansioso de "esa otra mitad de nosotros mismos" (XV, 10), de esa "tierra prometida que es Europa" (XV, 467), como si la industria y la cultura operaran a bordo de los trasatlánticos y en las oficinas aduaneras el milagro de la redención. Ansiando ser-uno-con-Francia, llega a exclamar, rememorando la guerra franco-prusiana: "¡Ah, no haber vivido en esa época para sufrir con la capitulación de Sedán!" (XII, 128). No obstante ello, cuando alguien de afuera (en la especie, el conde de Keyserling) se permite hacer observaciones idénticas sobre la animalidad insuperable de los americanos —América: continente del tercer día de la creación, habitado por seres pre-humanos, reino de la mera "gana"—, la reacción es briosa: ver XIV, 116.

Los amores y rechazos son los característicos en la ideología cultural oligárquica: tras Francia, Inglaterra, "el país del coraje sin ostentación y de la libertad sin desorden" (VIII, 213), pueblo en que los niños expuestos a los bombardeos —¿todos?— tienen "nurse" (XV, 196), nación cuyos libros son "la patria espiritual fuera de la cual la vida no tiene ya sentido ni razón de ser" (XV, 233). Por el contrario, no falta la observación, al pasar, de "un mal gusto muy alemán" (XII, 57) y el lamento por el bombardeo a la casa de Virginia Woolf, "destruida por algún muchacho rubio venido en alas plateadas del cielo de Bach y de Goethe" (VI, 98).

Está bien que los amores y los odios no se expliquen, no pidan ni den razones, pero este irracional juego de preferencias sólo se entiende por motivos de sometimiento cultural (que en Argentina hemos pagado caro, ya que el alemán es el idioma de la dialéctica, el marxismo y el sicoanálisis, entre otras minucias).

Quizá donde el maniqueísmo juegue más claramente en la escritura de V. O. sea en la narración de sus entrevistas con personajes célebres, generalmente a cuento de una recordación necrológica (la muerte convierte al hombre en objeto, algo totalmente susceptible de apropiación patrimonial). El esquema de estas evocaciones es, prácticamente, siempre el mismo: como vienen a propósito de escenas de la vida del gran mundo, sobreabundan en detalles de atuendo, decoración, modales, etc., seguramente el nivel de asuntos más frecuentado por la testigo. Luego se alude a la ansiedad con que se esperaba el encuentro, promovida por la lectura de los libros del personaje, por la audición de su obra, etc. Después, el discurso del personaje, casi siempre olvidado (aunque dado en un ambiente exclusivo) por la emoción del momento. Como respuesta, el silencio —carnal, elemental, americano— de la testigo.

Veamos un ejemplo típico de introducción a estas entrevistas: "En los primeros meses de 1930 me encontré con Leo Ferrero en París, en casa de Madame B. Tenía él entonces no sé qué proyecto de publicaciones (una serie de *plaquettes* de distintos autores) y esperaba al respecto la contestación de Ortega, a quien había pedido colaboración. Leo no conocía personalmente a Ortega, y un amigo común le había hablado de mi larga amistad con él. Me pidió que interviniese. Vivíamos en barrios muy alejados. El en la rue Lhomond, en pleno Quartier Latin: yo, en el Boulevard Flandrin. Pocos días después vino a verme. Llevaba un grueso sobretodo de piel rubia con que después lo vi a menudo. Este abrigo lo había yo visto colgado o acostado encima de otros en casa de Madame B. y me había preguntado a quién podría pertenecer. La visita de Leo

me trajo la respuesta: la *peau de bique* era suya. Cuando no la llevaba puesta, yo le decía —después nuestra amistad nos permitió las bromas— que me costaba imaginármelo sin la piel y que sólo al verla colgada en la antesala estaba completamente segura de la presencia de Leo en la casa. Nos reíamos de esto... y cuando me enteré del horrible accidente que me privaba de una amistad preciosa e inolvidable, lo primero que vi fue, quién sabe por qué, esa pobre *peau de bique* abandonada". (I, 75). Y así, innúmeras asociaciones libres que nos informan de la vida cotidiana de los grandes personajes que el dinero de V. O. le permitió conocer: las paredes de la casa de Virginia Woolf, en Tavistock Square, decoradas con los arabescos de Vanessa Bell (VI, 12), los paseos con Ortega por el Escorial (VIII, 55), las vestimentas de Tagore y Gide en su entrevista de París, celebrada mientras el secretario hindú y la testigo se alejan prudentemente (VIII, 84), la cena frustrada con Vita Sackville West, por no tener ropa adecuada (XIII, 125), el pescado con salsa y el pavo que come con la Woolf mientras su perro está debajo de la mesa (XV, 83), la torta de chocolate que comió con Bernard Shaw, las novelas policiales que leía Jung, el traje violeta, el pajarito a cuerda y la sopa de ajo que encontró en la casa de Ravel... observaciones de "la dama inoportuna que se queda boquiabierta ante el gran escritor, la extranjera snob que quiere ser recibida por una de las glorias de la literatura" (VIII, 85): "secretaria-dueña de casa para grandes escritores" (XIV. 23). Y, de pronto, el anunciado silencio:

(ante Valéry) "Lo he escuchado mucho. Me he callado mucho junto a él. A tal punto que ha muerto sin saber casi —y me pesa— cuán profunda era mi admiración por él" (XI, 118).

(ante París): "El placer aún no agotado de tener bajo mis ojos esos *fragmentos escogidos* de la más conmovedora capital de Europa me reducía a simples exclamaciones" (XII, 17).

"Ante Tagore permanecía la mayor parte del tiempo inarticulada, muda" (XIV, 23).

(ante Keyserling en el "Hotel des Reservoirs" de Versalles) "...dos personas en situaciones diametralmentes opuestas: una ávida de hablar y otra ávida de escuchar; una dotada para hablar, otra casi muda" (XIV, 44). "El habló de Hitler, de diez de la noche a tres de la mañana. Yo lo escuchaba absorta por las monstruosidades que contaba" (Idem, 81).

Junto a este rasgo de capacidad ostensible de gasto (viajes, estada en grandes hoteles, acceso a los salones exclusivos donde anidan los personajes de la cultura, pago de estadías a estos mismos personajes, comidas en rumbosos resturantes, etc.) hay otro comportamiento típico de V. O. que ella ha narrado en sus necrológicas de Eugenia Errázuriz y Gabrielle *Coco* Chanel, la millonaria chilena y la modista parisiense que, en la década del 20, habían tratado de imponer, en París, el gusto *chiné* que V. O. adoptaría para su departamento de la Avenue Malakoff.

El *chiné* consiste en alternar objetos bastos y baratos con otros refinados y caros, mezclar texturas industriales con otras de elaborada artesanía. Chanel proponía, como traje de noche, un pullover de poco precio sobre el cual lucía un suntuoso collar de diamantes, por ejemplo. La Errázuriz tenía su departamento puesto con pisos sin encerar, fregados con lavandina, muebles Luis XV y cuadros de Picasso. V. O. alternaba muebles de pino comprados en cualquier menajería con juegos de tocador de carey y monogramas de oro, vulgares lozas con cubiertos de plata labrada. El *chiné*, como otros géneros estamentales de la clase ociosa —el *négligé* y la *nonchalance* en el arreglo, el *not overdressed* en el vestir— van ligados a la ostentación de derroche. El diamante resalta más sobre la arpillera que sobre la seda, por ejemplo. Así es que el príncipe de Gales podía presentarse con gastados guantes y raídos sombreros: cuando uno es príncipe de Gales no necesita andar mostrando ropa nueva para ostentar poderío. Proust ha narrado la conducta negligente de su marqués du Lau d'Allemans,[15] pariente de la

[15] Proust, op. cit., II, 745 y III, 36, 37, 587 y 588.

duquesa de Guermantes, quien, habiendo invitado a Eduardo VII a cazar a su castillo, bajaba al salón en medias de lana. V. O. suele recibir en su majestuosa "Villa Ocampo" de Beccar, con sencillo traje sastre, collar de abalorios, modesto ramito de jazmines en la solapa e insólitas alpargatas con tiritas, colmo de un estudiado *sans gêne*. La paquetería y el cuidado es propio de pequeños burgueses endomingados, que, el único día de ocio de que disponen, se emperifollan para salir y se ponen encima todo lo que tienen, incluso esos "perfumes guarangos que si se nos derraman sobre la piel no quieren borrarse. Después de muchas jabonadas, el dejo persiste" (XII, 241).

C: *Bilingüismo*

Al maniqueísmo ideológico cuerpo-materia-América/espíritu-verbo-Europa, corresponde, lingüísticamente, una doble lengua, según se quiera operar en uno de ambos reinos (la estructura productiva: la estancia; la superestructura cultural: el viaje).

Con todo lo expuesto antes, es de rigor que el idioma del espíritu fuese, para nuestra oligarquía, el francés. Numerosos de sus escritores han escrito en francés —eventualmente en inglés— para un público cuyo contexto lingüístico —hablado— es el castellano de los argentinos: la propia V. O. *(Lettre à la France, Dette à la France, Les verts paradis)*, Daniel García Mansilla, bajo el seudónimo de André Lujan *(Orchydées, Le miroir divin, L'âme et le sang)*, Enrique Larreta *(La lampe d'argile)*, Gloria Alcorta *(Sophie ou le bout du monde)*, Jorge Max Rhode *(Némésis)*, Manuel Mujica Láinez *(Le royal Cacambo)*, el asimilado Julio Cortázar (textos trilingües en *La vuelta al día en ochenta mundos*), Victoria Pueyrredón *(Sentiments)*, Delfina Bunge de Gálvez *(Simplement, Lettre de la Fiancée, La nouvelle moisson)*, Angel Estrada, Manuel Ugarte, el vizconde de Lascano-Tegui (*Les bannières d'Obligado, Elégances des temps endormis*), Silvina Bullrich *(Les ombres)*, soslayando el caso de escritores

franceses que vivieron/viven en la Argentina, como Lisandro Galtier y Paul Groussac, el caso de especialistas en disciplinas como el derecho internacional público, cuya lengua internacional es el francés (Carlos Calvo, Adolfo Saldías, etc.), y el de diálogos franceses habidos en París (Cortázar: *Rayuela*, José Bianco: *La pérdida del reino*, etc.).

El francés como idioma de salón culterano connotaba, en nuestra provisoria aristocracia, exclusivismo y poder de gasto; ello porque:

1º) Era una lengua adquirida y no heredada.

2º) Era la lengua de la artesanía internacional de la cultura.

3º) Era una lengua internacional, similar al francés de las convenciones diplomáticas o el aprendido por las aristocracias europeas en el 700 y el 800 (ver, como protocolos históricos, *La guerra y la paz* de Tolstoi y *Los parentescos electivos* de Goethe, por ejemplo, en que, al aprendizaje del francés por las noblezas de Rusia y los estados alemanes se unen los galicismos y los vocablos franceses exportados por los refugiados hugonotes en el siglo XVI), o el latín eclesiástico de la Iglesia Católica (hoy en desuso en el culto). Las minorías supremas universales —tal las familias de la nobleza— destinadas, autodiputadas, para gobernar el mundo, utilizan siempre una lengua que es como el idioma de la distinción y la exclusión, a la vez que la lengua de la mancomunión, del eclecticismo. Así como las noblezas de un país acogen a sus cofrades perseguidos de otro país (Oriane de Guermantes socorre a los aristócratas rusos fugitivos del bolchevismo), también urden alianzas matrimoniales y fusiones de principados, más allá del principio de las nacionalidades.

4º) Revelaba capacidad de gasto: había que emplear tiempo y dinero en pagar profesores y seguir cursos; había que poder viajar a París, para consumirlo.

El caso V. O. es, en materia de bilingüismo oligárquico, el más extremo: se le enseñó a hablar en francés y ése fue su idioma natural. "Leo con mu-

cho más gusto en estas dos lenguas (francés e inglés) que en la mía" (I, 171). "El idioma de mi infancia y adolescencia —el francés— era mi idioma; no podía liberarme de él al intentar escribir. El drama comenzaba ahí. Para publicar algo en mi país, como me lo proponía, necesitaba hacerme traducir y las traducciones me chocaban y disgustaban" (VIII, 20). "Cualquier intento de escribir en español era un escribir de zurda a quien se le obliga a usar la derecha" (VIII, 21). "Escribía pues en francés, luego me traducían y quedaba yo cariacontecida, cabizbaja, dándoles inútilmente vuelta a las palabras ajenas que me resultaban antipáticas" (Id.). "He sido castigada en francés. He jugado en francés. He rezado en francés. He comenzado a leer en francés. Las hadas, los enanos, los ogros hablaban para mí en francés. Los exploradores recorrían un universo que tenía nombres franceses" (X, 31). O sea: el idioma que espontáneamente surge de la gran propietaria es el idioma del espíritu y de los buenos modales. Al verse traducida al español, se lee en el idioma del cuerpo, del alma y de la sangre, de la inculta vida primitiva. Si se privara del francés, perdería su memoria "las imágenes más queridas, más auténticas, más americanas que posee" (X, 33), pues ser americano, para la gran propietaria, es adoptar el francés como lengua del espíritu. Cuando se lee en francés (Baudelaire, en el caso), el espíritu está en su patria; el cuerpo, por su parte, está en la suya, estando ambas incomunicadas. El espíritu descifra el texto escrito en su lengua. El cuerpo, simplemente, percibe: "...mugidos de vaca y balidos de ternero. Un olor de alfalfa y de trébol entraba por la ventana" (X, 34). Por otra parte, ir a París y no saber francés (aunque sabiéndolo, los franceses lo toman a uno por meteco) es confesar que no se tienen siglos de vida culta sobre los hombros del espíritu. "El francés era para nosotros la lengua en que podía expresarse sin parecer advenedizo" (X, 38).

Los años de formación de V. O. son los de mayor riqueza de su clase, pero también aquéllos en que apenas se ha dejado atrás un pasado de

pacata vida semiprovinciana. Esta niña ha visto a su madre y a sus tías hacer manteca y arroz con leche (XI, 58). Su generación recordará veraneos en las estancias, cuando ya no use sino viajar a Europa y levantar castillejos en Mar del Plata. La educación de estos niños se deja en manos de las gobernantas europeas y profesoras de idiomas: de ahí que sus lenguas nativas difieran de la de sus padres, que hablan en "porteño antiguo". El habla de la calle, por su parte, les está vedada, y sólo son sus informantes de habla vulgar, los sirvientes, muchos de ellos también extranjeros o criollos viejos que hablan un idioma anacrónico (Proust observa, a propósito de la mucama Françoise, sobre cuyos labios "había visto florecer, un día, el más puro francés" [16] que las clases populares suelen conservar hábitos lingüísticos de arcaica pureza). Los registros del habla que integran la educación de la niña oligárquica son, pues, heterogéneos y difíciles de conciliar. Lo más expeditivo es hacerse traducir sus textos a "su" idioma, y que Joaquín de Vedia, Raymundo Lida o Guillermo de Torre "escriban" sus libros. Es claro que, luego, al leerse en español, sienta molestias espirituales: este idioma es el del cuerpo aborigen: la lengua de las vacas, los terneros, el trébol y la alfalfa (¿también de la sarmientina bosta?).

El vocabulario de V. O. mezcla, así, palabras francesas e inglesas, con las cuales el discurso tropieza porque no se encuentran equivalentes, vulgarismos argentinos (atorrante, VIII, 148; calotear, X, 134; camote, XII, 171; peloteras, XV, 14; camorra, XV, 55; pinta, XV, 100; macanas, XV, 303) y los consabidos hispanismos de diccionario de sus traductores (dar bromas, I, 143; pilluelo, VIII, 171; tanto monta, muchachote, echarse un amigo, majadería, aire fosco, palotada, buco, zahareño, pitañoso, hatajo, belitre, tundir, IX; cinema, X, 67).

El rechazo por el español está ligado también a todo el antiespañolismo de la generación liberal y masónica del 80, dispuesta a aventar la atmósfera

[16] Proust, op. cit., III, 749.

de recato virreinal y santurrón que podía quedar en la gran aldea. No obstante ello, al constituirse conscientemente una lengua literaria, con el mayor informante de la época, Paul Groussac, se llega a una solución transactoria: escribir en español, pero en un español de laboratorio literario, libre tanto del antiguo aire coloquial de la Buenos Aires provinciana, como de la corrupción lunfardesca que sufría el idioma con los nuevos aportes inmigratorios y la constitución de un habla del lumpen (lunfardo, caló) y del proletariado inmigrante (cocoliche). Groussac propone defenderse de ambas amenazas tomando como modelos a los clásicos y al Diccionario de la Real Academia. Nace así el prejuicio de que el escritor debe escribir en un "español literario", fuera de uso en el nivel coloquial, y que está permitido el neologismo, si es de raíz "culta", pero prohibida toda vulgaridad tomada del habla callejera (salvo como curiosidad filológica). Esta corriente tendrá luego su mayor exponente académico en ciertos galimatías de Lugones, su culminación estilística en Borges y su caricatura en Mallea. Por su parte, Larreta inaugura una escritura arqueológica en *"La gloria de don Ramiro"* (1908), pero su intención no es tanto lingüística como ideológica: en realidad está inaugurando la literatura de los arquetipos. No es el señor Larreta quien escribe, sino un arquetipo, ya viviente en la España hidalga del 1500, y que se repite a lo largo de los años, probando su supervivencia con la reiteración de una lengua anacrónica. Satisface así el escritor de la oligarquía el doble deseo fantasioso de inventarse un remoto pasado señoril y creerse un escritor francés, fascinado, como tantos de ellos, por la España truculenta y colorida del subdesarrollo imperial: "Nada tiene de extraordinario, pues, que mi expresión literaria, a pesar de rancio sabor y anhelado purismo, no sea, precisamente, la de un español de España y deje traslucir, en su estructura interna, en su estructura sintáctica, la influencia de los escritores de aquella nación (se refiere a Francia)... una España un tanto mitológica. España desmesurada, España de es-

pejos convexos". [17] Este arquetipismo, complaciente con la reconstrucción henchida de plasticidad de un pasado ilusorio, culminará, a su vez, en *Bomarzo*, de Mujica Láinez, en la cual el narrador es la reencarnación arquetípica de Pier Francesco Orsini. En síntesis, la pureza del habla literaria también tiene su correspondencia con la estructura de clase: implica el ocio que hace falta para informarse sobre el español de los clásicos, y tiende a diferenciar el "habla escrita" de los grandes españoles, del habla vulgar de las clases medias y los marginales.

CH: *El sociolecto de las aristocracias*

En el espacio total de una lengua, los grupos hablantes usan, para su consumo interno, ciertas zonas que recortan sobre aquella superficie: se suele llamar *sociolecto* a este sub-sistema de comunicación grupal recortado sobre el sistema general de una lengua. [18] Se entiende que las reglas generales de estructuración se respetan, pero se introducen prohibiciones y permisiones especiales, giros privilegiados, vocabularios con significados en desplazamiento, neologismos, etc. En este sentido, puede observarse que las clases aristocráticas han tendido siempre a poseer un sociolecto representativo de sus relaciones de señorío, correspondencia, equivalencia o rechazo con las demás clases de la sociedad. Y es así que el contenido de estos sociolectos aristocráticos está en disidencia o parentesco con los practicados por las demás clases en la medida de las relaciones interclasistas. Tomando como protocolos de registros del habla obras literarias, se pueden detectar algunas estructuras de relación, a saber:

a) Hablas del siglo XVIII:

Francia: Ante una burguesía poderosa y ascendiente, muchos de cuyos miembros han accedido a

[17] Enrique Larreta: *La naranja*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947, 70 y 71.

[18] Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris, 1971, capítulo *Sade II*.

la nobleza titulada, la aristocracia comparte el sc
ciolecto con ella (antiguas formas retóricas culta
cortesanas, vocabulario purista) y se distancia de
habla de la pequeña burguesía campesina y los sir
vientes. Protocolos: *Le triomphe de l'amour, L'heu
reux stratagème* y *L'épreuve* de Marivaux; *Do
Juan* de Molière.

Italia: Los personajes nobles de Goldoni (c
La moglie saggia, I rusteghi, Le donne curiose) ha
blan el italiano académico; los burgueses y los dc
mésticos, distanciados social y lingüísticamente, lo
dialectos (veneciano y boloñés, según los casos).

Austria: Sucede algo similar, pero sólo que sc
ñores y servidores inmediatos comparten el austríac
aun con la gentry campesina, en tanto que los bur
gueses de la ciudad hablan el alemán (Protocolo
Der Rosenkavalier, obra arqueológica de 1911, es
crita por Hugo von Hoffmansthal, quien conocí
bien la materia por pertenecer a una familia de l
aristocracia vienesa).

b) Hablas del siglo XIX: en general, el ascens
de la burguesía hace que la aristocracia deba com-
partir sus lugares con ella, y romper el exclusivismc
Esto acarrea, por una parte, una asimilación de sc
ciolectos (Inglaterra victoriana) y, por otra parte
la creación del *esnobismo* (ver los *Books of th
snobs* del Duque de Bedford y de Thackeray, y *Va
nities fair* de este último, como así *The importanc
of being Earnest* de Oscar Wilde) por parte d
grupos muy exclusivos que cambian continuament
las reglas del juego comunicativo, a fin de que lc
extraños no puedan aprenderlas. Las noblezas mu
desplazadas por la burguesía se refugian en hábitc
lingüísticos de encerramiento y conservación de tra
diciones anacrónicas, y aíslan su habla de aquéll
que prospera en la calle. Esto puede ser dado
través de hablas dialectales (el napolitano de l
aristocracia meridional italiana, como en *Il gatopard*
de Tomasi di Lampedusa o el dialecto milanés qu
la nobleza compartió con el bajo pueblo hasta prin
cipios del siglo XX, cuando ya lo habían abando
nado la burguesía y las clases medias). Entre l
aristocracia inglesa y las demás clases se ha abiert

un abismo sociolectal que desconoció el siglo pasado (ver las novelas de Nancy Mitford, *Love in a cold climate* y *The pursuit of love* y sus colaboraciones en el volumen colectivo *Noblesse oblige*). Típica habla de encerramiento aristocrático es el "finzicontínico" de la novela de Giogio Bassani, mezcla de vocablos anticuados, retórica carducciana, neologismos de familia y voces sefardíes. Típico sociolecto esnob es el habla del "coté de Guermantes" en la novela de Proust (la continua referencia proustiana es de rigor en estos temas). La gente del salón Guermantes, aun cuando lo llega a dominar la señora Verdurin, inventa palabras de consumo exclusivo (los verbos *caviarder* y *limoger*, p. ej.) y sobrenombres, también exclusivos, de personajes notables: Grigri, Babal, etc.[19]

Transportada al terreno del estamento oligárquico nacional, la detección de un sociolecto resulta difícil. Por un lado, la oligarquía llega a sostener aspiraciones aristocráticas cuando es la era del esnobismo, o sea que no hay lugar a copiar tradiciones que se han perdido. Es así que resulta muy trabajoso detectar vocablos de uso exclusivo, aunque, en general, a nivel de vocabulario, puede observarse una tendencia a expresarse con negligencia y desgaire, como descuidando la expresión, evitando palabras rebuscadas que suenen a miedo pequeño-burgués al paso en falso.[20] También es típico el uso de diminutivos ingleses en lugar de los nombres de pila de los conocidos. Algunos giros detectables son el uso del tú en lugar del vos y la supresión de artículos en el acusativo y en los complementos de accidente ("tomar tren" por "tomar el tren", "ir a Colón" por "ir al teatro Colón"). El carácter más típico del habla oligárquica no es sociolectal sino fonológico, y está ligado a su frecuentación del francés: la gente del antiguo *gratin* porteño suele hablar el español como quien no lo practica dema-

[19] Proust, op. cit., III, 733. Bibliografía inglesa suministrada por Eduardo Paz Leston.

[20] Algunos ejemplos de vocabulario en Juan José Sebreli: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Siglo XX, Buenos Aires, 1966, 53.

siado, conservando la emisión del francés: la boca semicerrada, sin comunicación directa con el exterior, el uso de los resonadores de la nariz y el paladar duro, el achatamiento del espacio interior de la boca, el menor movimiento posible de los músculos superficiales, lo que obliga a ladear los gestos faciales (demostrar sorpresa, sonreír, insinuar una duda, etc.), la pronunciación de la "y" consonántica y la "ch" adhiriendo la cara anterior de los incisivos inferiores a la cara posterior de los incisivos superiores. En cuanto al esnobismo renovado continuamente en materia de vocabulario, el hecho de que los lugares de reunión exclusiva absoluta ya no existan y la enorme difusión de revistas y programas de televisión en que las estrellas de la industria cultural (que copian muchos modismos de la antigua oligarquía por considerarlos modelos de cortesía) difunden rápidamente sus tics, hacen imposible su vigencia. Todo se reduce a emplear las expresiones "de onda" y evitar los arcaísmos del año pasado, "que son un quemo".

8: *La condición de la mujer*

Se han examinado los rasgos ideológicos de la escritura de V. O. que responden por identidad a los de su clase. Pero, como se adelantó, hay un doble desgarramiento en su condición de gran propietaria que la enfrenta con su clase y consigo misma, y es provocado, por una parte, por su condición de mujer (oprimida en cuanto tal, y cuya opresión cuestiona sus privilegios de propietaria) y la imposibilidad de integrarse, como oprimida, a los demás grupos oprimidos, so riesgo de perder aquellos privilegios fundamentales de su condición social.

Privilegiada estructuralmente, oprimida superestructuralmente, la contradicción la lleva a abominar (al menos verbalmente) de sus propios privilegios: "En ese mundo he nacido, del lado de los favoritismos y los privilegios; pero a medida que los desenmascaro los abomino, y a medida que me vuelvo consciente de ellos, los repudio. Es un lento despo-

jarse" (I, 60). Hasta, a veces, la crítica ideológica encuentra en su escritura rasgos de lucidez que exceden a la propia mitología ideológica que la ha constituido, por ejemplo cuando analiza *Milagro en Milán*, la película de Vittorio de Sica (VIII, 146). La utopía de de Sica consiste en dar a los proletarios un mundo en que todo sea lujo y derroche burgués, sin ver que ello es imposible en un mundo de escasez: resulta, así, una simple realización de las fantasías de ascenso social que la propia sociedad burguesa propone a sus oprimidos.

Quizá la sección más rica de su escritura pueda ser integrada por lo producido a propósito del problema de la mujer. La gran propietaria, por ser mujer, padece una situación paradójica: por un lado, en tanto que propietaria, adquiere poder y prestigio por la acumulación ostensible de objetos; por otro lado, en tanto que mujer, es tratada como objeto por el varón, para prestigio y ostensión de poder del otro. "Poco importaba que colocaran al 'objeto' sobre un altar, cosa que facilitaba la vigilancia" (VI, 42). Tampoco se trata de asumir la subjetividad de los varones, siendo tratadas por éstos como seres de privilegio, por vía de la concesión, tal como lo han hecho ciertas mujeres de prestigio intelectual (VI, 107). Una mujer, como tal, no es menos que un hombre, por lo que la igualdad no tiene por qué venir del lado de la renuncia a las particularidades sexuales: "No veo por qué un espermatozoide ha de ser más espiritual que un óvulo" (XIV, 40) dice a propósito de la curiosa teoría keyserlingiana del logos espermático.

No obstante estas proposiciones aisladas, en lo fundamental, V. O. no puede asumirse como una luchadora contra la sumisión de la mujer. Cuestionar el machismo sería cuestionar el sistema económico-social que lo sostiene, y a tanto no llega la crítica ni la renuncia a la condición privilegiada. La caída del mundo de la desigualdad sería antinatural y haría imposible una cultura basada en la existencia de una clase ociosa. En 1935 gestionó que no se disminuyera la capacidad jurídica de las mujeres (VI, 38) y sostuvo la posición en el nº 33 de

Sur, junio de 1937 *(El proletariado de la mujer)* y en la polémica con Ernesto Sábato, exponente del típico y exacerbado machismo de la pequeña burguesía (*Carta a Ernesto Sábato*, en *Sur*, nº 209, marzo de 1952). Pero, en cambio, rechazó la posibilidad de que el gobierno peronista diera derechos políticos a la mujer, en el folleto *A las mujeres argentinas* (*Sur*, 1945), aunque reconoció lo beneficioso que resultaba la equiparación de los hijos matrimoniales con los extramatrimoniales, instituida por la "ley ómnibus" peronista de 1954.[21] A esta oprimida-privilegiada se le ofrece una dificilísima alternativa: lograr la liberación es perder los privilegios. Al inclinarse por la desolidarización con los oprimidos, V. O. elige eternizarse en su situación privilegiada.

Ello se ve bien claro en su actitud puritana ante el amor sexual (típica en los individuos de las clases dominantes, que predican el puritanismo para los de abajo, aunque suelen tomarse, en privado, las libertades que niegan a la mayoría): sólo el amor que es dignificado por el espíritu es digno de llamarse tal, no el mero hecho de satisfacer los reclamos instintivos, y siempre que se trate de las relaciones entre un hombre y una mujer (XII, 13), ya que el amor es la concreción de la sed de eternidad que tiene el hombre, y que se satisface en la perpetuación de la especie (II, 88/89). Drieu La Rochelle solía reprocharle esta "moral de institutriz inglesa" (XII, 38). El mero contacto sexual implica el infierno, el aislamiento y la prisión de lo falaz, la condena de Paolo y Francesca, la liberación de Dante y Beatrice: mentando a los primeros dice *(De Francesca a Beatrice)*: "Prisioneros de su propia tempestad y de su propia noche, prisioneros de sus sentidos. Y aquello mismo que los mantiene asidos uno a otro, los mantiene separados... el abrazo frenético de dos soledades... el doble aspecto del *jamás* más absoluto".[22]

[21] Juan José Sebreli: *Eva Perón ¿aventurera o militante?*, Siglo XX, Buenos Aires, 1966, 118.

[22] Fryda Schultz de Mantovani: *Victoria Ocampo*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1963, 52 y 54.

En estos temas de moral sexual (manifiesta) se ve bien claro que V. O. ha optado por el costado de sus privilegios, sosteniendo los mismos principios opresivos que cuestiona cuando se queja por la sumisión impuesta a las mujeres (o al menos a la mujer V. O.). Es así que se desolidariza del homosexual, tan oprimido sexualmente como la mujer, y por las mismas razones (conservación de la familia monogámica como instrumento ideológico y jurídico de la herencia, base del sistema de transmisión de la propiedad privada). "Las relaciones homosexuales son siempre, en literatura, objeto de justificaciones grandilocuentes y minuciosas, de reflexiones científicas, o de explicaciones oscuras y torcidas, enturbiadas por un sentimiento de culpa o de debilidad enfermiza que pasa del lamento a la jactancia. El que no se disculpa se elogia a sí mismo, cuando no hace ambas cosas a un tiempo" (II, 76). Gide se jacta de su "mala conducta" con "orgullo infantil" (VI, 47). Es curioso que, con referencia a dos de sus mayores admiraciones, Lawrence y Virginia Woolf, se soslaye la referencia a la homosexualidad de la segunda, y se le "disculpe" la del otro, dado el ascetismo y el espíritu de castigo que siempre demostró (XI, 58). Otro tanto ocurre con sus admirados Vita Sackville-West y Harold Nicholson. También es sintomático que se censure el machismo de Gide, quien creyó, por años, de acuerdo con la sexología enseñada en su niñez, que las mujeres no tenían impulsos sexuales. ¿Por qué elegir el error ideológico de un homosexual, justamente? No es lo típico, sobre todo si se tienen a mano opiniones de varones heterosexuales, que, en este terreno, juegan el rol de opresores sobre las mujeres y los homosexuales.

En este somero análisis puede visualizarse claramente el mito de la rebelión privilegiada, que ignora que sólo la solidaridad entre todos los oprimidos puede ser un válido cuestionamiento para el conjunto del sistema opresor. Mirado de cerca, el mito suele ser lo más alejado de la realidad a la que pretende "representar" y que realmente oculta tras el espeso velo de su retórica. En el caso de V. O.

esta reflexión alcanza tanto a sus actitudes en pro de la liberación de la mujer (incluso llegó a presidir la Unión Argentina de Mujeres), como en cuanto a su rol de protectora de las bellas letras, a través de esa institución típica de la civilización del derroche ostensible que es el mecenazgo, variante de la beneficencia.

La beneficencia es el mito de la generosidad. Acto generoso es la dación o la renuncia que tiene como finalidad la libertad del otro. Acto beneficente es la dación que tiene por objeto la dominación del otro, la aceptación por el otro de tal dominación y el agradecimiento por el dominio mismo. El gran señor beneficente da cuando quiere y cuanto quiere, no porque quien reciba tenga derecho a lo que se le da, sino porque el dador lo ha decidido a su arbitrio. Así el que da determina en qué medida será satisfecha la necesidad del que recibe, y en cuánto subsistirá dicha necesidad, a la vez que satisface sus otras propias necesidades secundarias, como la de mostrar su capacidad de derroche, poniendo su nombre al frente de las obras de beneficencia, apareciendo en las notas sociales y en los noticieros de cine y televisión haciendo pública demostración de actitud beneficente, celebrando fiestas sociales, a menudo suntuosas, en que se solemniza el suceso. La limosna se da en público para ganar buena conciencia (mi buena conciencia es la actitud agradecida del otro) y para que todos comprueben en qué medida el beneficente puede dar de su patrimonio.

Dar por medio de la beneficencia es dominar, y eso lo ha sentido a nivel de noción V. O. cuando ha evocado que compró ropa para un niño pobre: "Al abrochar sobre su pecho una camisa que le estaban probando, quedé asustada, enternecida, sintiendo contra mi mano el latir precipitado de su corazón. Era el palpitar de un pájaro cautivo entre mis dedos" (VI, 105). Dando publicidad al reconocimiento de su buena conciencia, hizo que *Sur* diera cuenta de que los escritores franceses le agradecían los donativos de Nescafé y paquetes de cigarrillos (VIII, 86) que les enviara al terminar la guerra, por medio de un discurso de Gide en la bi-

blioteca Doucet (*Sur*, nº 142, agosto de 1946). Casi toda la obra de *Sur* es vivida por la directora propietaria como una obra beneficente, ya que los textos extranjeros dados a conocer ella no necesita leerlos en traducciones. Vaya como muestra este dicho: "*Point counter point* fue conocido en el mundo de habla española gracias a la traducción de SUR, testimonio de mi admiración por Aldous Huxley" (XV, 225). La gran propietaria beneficente se apropia, así, no sólo de lo que los beneficiarios tienen (traducciones) sino también de lo que ellos no tienen (la necesidad de tener es ausencia de lo deseado). El poder patrimonial se transforma así en providencia beneficente: los sometidos deben agradecer al sistema de privilegios que éstos existan, pues la providencia puede ponerlos, así, en manos de un corazón inteligente.

OBRAS DE VICTORIA OCAMPO:

I: *Domingos en Hyde Park*, Sur, 1936.
II: *338171 T.E.*, Sur, 1942.
III: *Habla el algarrobo*, Sur, 1960.
IV: *La mujer y su expresión*, Sur, 1936.
V: *Diálogo con Borges*, Sur, 1969.
VI: *Virginia Woolf en su diario*, Sur, 1954.
VII: *Juan Sebastián Bach, el hombre*, Sur, 1964.
VIII: *Testimonios* (quinta serie), Sur, 1957.
IX: *La laguna de los nenúfares*, Revista de Occidente. Madrid, 1926.
X: *Testimonios*, Revista de Occidente, Madrid, 1935.
XI: *Testimonios* (tercera serie). Sudamericana. 1946.
XII: *Soledad sonora*, Sudamericana, 1950.
XIII: *Testimonios* (sexta serie), Sur, 1963.
XIV: *El viajero y una de sus sombras* (*Keyserling en mis memorias*), Sudamericana, 1951.
XV: *Testimonios* (segunda serie), Sur, 1941.

EL CREPUSCULO DE LOS SEÑORES

"He podido mirar a los míos como si yo fuera un extranjero también, y sonreír donde los demás de mi casa hubieran permanecido serios. En medio de las melancolías, ha surgido un entreacto de caricatura" (IV, 210).

"Los reyes y las reinas se saludan sin cesar mientras caminan con lentos pasos de baile hacia su muerte" (V, 23).

"En tanto que capitalista, no es más que capital personificado; su alma y el alma del capital son una y la misma".[1]

Liminar

La mirada que la escritura de Manuel Mujica Láinez dirige hacia el mundo social de la clase oligocrática no se detiene en la costra mitológica que lo recubre, como Mallea, ni parte de su epicentro para defenderse de la acechanza enemiga por medio de la ironía desvalorizante, como Bioy Casares, ni se remonta a imaginarias epopeyas originales para glorificar la raíz del linaje, como Borges, ni es la apoteosis del patrimonio heredado, como en Victoria Ocampo, sino más bien es una mirada marginal y oblicua, como de observador no del todo incluido, que podría alinearse junto a la visión —también marginalizada, de niña terrible que mira el mundo de los mayores— de Silvina Ocampo. Es la óptica de "uno de ellos", porque demuestra conocer los códigos íntimos, los rincones ocultos y las cere-

[1] Karl Marx: *Le capital (livre I)*, trad. de J. Roy, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, p. 179.

monías herméticas de la clase, pero también es la óptica de quien ha sido dejado de lado porque no encajaba en el total de las expectativas que la clase había depositado en él como hijo de una estirpe. Arrumbado en el margen, el extrañamiento le permite tomar distancia y mirar desde lejos un conjunto en el que se cumplen ciertas leyes y se repiten ciertas conductas, significativas con respecto a dichas leyes. El relato, por ello, es deliberadamente dejado, con frecuencia, "en manos" de seres parcialmente extraños al mundo de los personajes oligocráticos: en *Cecil*, un perro; en *La casa* y en *Memorias de Pablo y Virginia*, unos objetos inanimados; en *Los viajeros*, el pariente pobre; en *Los ídolos*, el pequeño burgués deslumbrado por el abolengo, el nombre y los fastos de la familia oligárquica (tema notoriamente proustiano, la fascinación del narrador —del costado de Swann, del costado de Méséglise, por el costado de los Guermantes—, una de las tantas correspondencias entre Proust y Mujica Láinez y que se repite en *Rival* y *El dominó amarillo*).

Por otra parte, ligada a la crónica y a la historia, la escritura de Mujica es la única, entre los coetáneos que estudiamos, que penetra conscientemente en terreno histórico, o sea en terreno de lo concreto sucesivo y causal, lo que es irrepetible y único, y está ligado a otros acontecimientos igualmente irrepetibles y únicos por medio de un nexo de causalidad desplegado en una línea de tiempo. La saga de obras que tomamos por protocolo (parcialmente *Aquí vivieron* y *Misteriosa Buenos Aires, La casa, Los viajeros, Los ídolos, Invitados en el paraíso, Cecil*) está necesaria e indisolublemente ligada a su referente histórico: la Buenos Aires del período 1880-1950, o sea el tiempo que corre desde la eclosión de la gran riqueza oligocrática hasta la definitiva liquidación de su estamento.

Del patriciado al dandysmo

La saga empezaría en el momento en que la alta burguesía porteña, tras el despegue de la década

del 70, se integra, como elemento axial, a la gran oligarquía nacional. Es la vieja clase de los registreros, los comerciantes en cuero que tenían registrado el permiso para cazar vacas, en los siglos en que el ganado reyuno se conseguía en campo libre, con un simple permiso municipal. Fueron después saladeristas, en la época en que el estanciero sin tradición mercantil era mal mirado en los salones de esta modesta pero presumida burguesía, hasta que ser estanciero, por comportar la riqueza, fue prestigioso y creó nuevos abolengos. De los personajes de Mujica, el único eslabón que une a la oligarquía nacional con su antecesora porteña es el de don Fracisco, en *La casa*. Se la supone construida en la década del 70, por constructores italianos, maciza y solemne, de líneas definidas y pocos ornamentos escultóricos, todos ellos manufacturados en Italia, como las obras de artesanos italianos que decoran sus techos y paredes. Como la gente de su clase, don Francico "había sido rosista. Cuando Rosas cayó tenía, si no saco mal las cuentas, unos treinta años. En seguida se aplicó a borrar los restos de un pasado político incómodo" (VI, 76). Este cambio de casaca, tan recurrente en la alta burguesía porteña, se reduce, en el caso de este personaje, a mandar cubrir la insignia federal, en el retrato del padre, por medio de una flor.

En medio del caserón lujoso y cuyos espacios están entorpecidos de muebles, como sus paredes, de cuadros, y sus corredores y balaustradas internas, de estatuas, don Francisco es un resto anacrónico de un pasado pacato, provinciano, patriarcal, semirrural. El cambio de nivel social de su clase se ha efectuado demasiado rápidamente como para que los hábitos derivados de la opulencia se hayan arraigado sólidamente. En su escritorio napoleónico, don Francisco instala su comité y paga las pequeñas coimas de rigor para sus correligionarios, mientras el mucamo le ceba mate. Su ortografía es incierta, y su elocuencia, sonoro eco de las sonoridades románticas aprendidas en el duque de Rivas. Es la época en que la oligarquía porteña, copiando las maneras de la alta burguesía francesa, sin entender bien el

fundamento de sus códigos sociales, ofrece su pintoresca mezcla de severidad provincial y fasto cosmopolita. Por evitar un aspecto de familiaridad que huela a pequeña ciudad aislada del mundo, sus fiestas pecan de estiramiento y fúnebre seriedad. El viajero profesional Jules Huret, en su libro sobre la Argentina, se extraña ante tal espectáculo, al comentar un entreacto del Colón: "¿Por qué este silencio? Nadie se mueve, nadie habla. Nada de visitas. ¿Es una representación a beneficio de las víctimas de un siniestro? ¿Se lleva el luto de alguien o de algo? No se ve siquiera una boca sonriente. Se diría que la multitud se halla en *actitud* delante de un aparato fotográfico, después del *no se mueva usted* del operador".[2] La clase aparece ejerciendo una ceremonia a la que permanece ajena, y este extrañamiento se verá claramente cuando se analice la relación entre los individuos de la oligarquía y las cosas de su propiedad. Son objetos adquiridos (tanto las cosas materiales como las buenas maneras del gran mundo parisiense) para servir a la ostensión del lujo que connota capacidad de derroche y, por lo mismo, de gasto y de poder económico.

La ficción de la mundanidad aristocrática necesita de otro rasgo que se acuerde con el aristocratismo representado: la antigüedad de la estirpe. Se es señor porque se pertenece a un abolengo que se pierde en los siglos, porque el señorío resulta ser el producto del poder multiplicado por el tiempo. Esta oligarquía enriquecida de golpe no puede sino fingir tal antigüedad, copiando los rasgos arqueológicos que exhiben las aristocracias europeas, y que inciden directamente sobre sus gustos de consumo. Lo prestigioso, en París, es vivir en un palacio del 600 o del 700, porque demuestra que es la heredad patrimonial que la familia ostenta de antiguo: consiguientemente, el gusto por la decoración y el amueblamiento no pasa de los Luises. Es así que Buenos Aires se puebla de interiores estucados que huelen a un Versalles y a un hotel Soubise de escenografía, en cuyas paredes cuelgan los fatigados óleos de la

[2] *La Opinión*, 28 enero 1973, suplemento, p. 5.

escuela académica francesa y la detestable pintura de género española. Nadie arriesga gustos por lo moderno, y los coleccionistas, ya en este siglo, comprarán, como gran novedad, piezas impresionistas, en tanto Rousseau, Picasso, Braque, Gris, etc., pasarán ante sus ojos sin llamarles la atención. Sus techos serán pintado por Sert y sus retratos por Zuloaga o Boldini, Flameng o van Dongen. Al igual que la duquesa de Guermantes, rechazarán el "art nouveau" y el "modern style", modas de bazar sin pasado.

Los nuevos ricos parisienses imponen, a fines del 800, la moda de la arquitectura neoborbónica, como ficción de antigüedad que no desentone con la vecindad de los viejos palacios auténticamente firmados por Gabriel o Mansard. Por consiguiente, Buenos Aires, décadas después (por 1910) empieza a edificar sus mastodónticas imitaciones, sin advertir que la vida contemporánea es incompatible con tal cantidad de espacio encerrado, para cuyo mantenimiento se necesitan batallones de mucamos y poblaciones de invitados. En el palacio Paz —vaya como dato curioso— la servidumbre llegó a sumar sesenta personas. En sus salones, en que se servían interminables cenas de diez platos con sus respectivos servicios de vinos, podía caber, según la irónica observación de Clemenceau, la corte de Jerjes o la del Rey Sol. [3]

En realidad, en el trasfondo de estas conductas de consumo, está la necesidad de la clase ociosa de demostrar su capacidad de derroche, de adquisición de objetos superfluos, totalmente alejados de lo que sea útil para satisfacer una necesidad inmediata o servir como instrumento productivo. Y, en el fondo, el esquema de producción de la Argentina de esa época: una gran pradera rodeando a un puerto exportador, cuya riqueza crece en la medida en que se incorporan a dicha pradera las tierras marginales, y cuya capacidad productiva se detiene —sin que lo hayan previsto los mismos beneficiarios directos del sistema— en los límites de dicha expansión territo-

[3] Jorge Abelardo Ramos: *La bella época*, Ed. del Mar Dulce, Buenos Aires, 1970, p. 146.

rial. Las generaciones posteriores a la del personaje simbolizado en don Francisco, y que pueblan la mayoría de los relatos que tomamos como protocolos, ya aparecen educadas en la ética del consumo suntuario y ostensible: tienen para ello, no sólo ese elemento superestructural de la educación en el ocio, sino, además, la enorme masa de beneficios acumulados, que, en vez de convertirse en ahorro efectivo (gastos de infraestructura, diversificación de la estructura productiva del país, etc.) se disipa en derroche suntuario, exportación de divisas hacia las capitales del lujo internacional, acumulación de tesoros que constituyen riqueza no reproductiva.

La paradoja de la civilización basada en la acumulación de propiedades como una de las maneras de constituir el capital fijo es que, por razones de reproducción social, o sea de ideología, le resulta necesario formar a sus descendientes en la escuela de la ostensión del ocio y del derroche. Las generaciones que han creado la riqueza, a partir de la conquista —en la modesta versión argentina, el permiso del Cabildo, el negociado de las tierras públicas o la matanza de indios por medio del winchester, que redunda en nuevos repartos de la tierra pública— se mueven con una finalidad depredatoria, son capitanes de industria, aventureros, conquistadores, se ocupan totalmente en la función enriquecedora. Sus descendientes, en cambio, y, en general, sólo saben mostrar que no hacen nada útil, pues lo útil es ocupación de gente que necesita trabajar para subsistir. Huérfanas de conducción inteligente, estas fortunas suelen ser dilapidadas por quienes las han heredado, no sólo como una capacidad de poder económico, sino como un título honorífico, pues la riqueza heredada es más honorable que la ganada personalmente, ya que es posibilidad de ocio nacida con el ocio mismo.

A don Francisco, el acumulador, sucede Diego Ponce de León, el dandy (ver las narraciones de *Aquí vivieron*: *El coleccionista, Rival, La mujer de Pablo, El dominó amarillo*). Dandy o coleccionista (por oposición al mero atesorador) es el consumidor cuya connotación estética convierte el acto de con-

sumir en una obra de arte (lo estético es lo convencionalmente entendido como tal, o sea lo bello que resulta de componer objetos que no tienen funcionalidad específica —el arte bello por oposición al arte útil— o que han sido despojados de tal funcionalidad). Con una fortuna adquirida sin esfuerzo, en un mundo económico que respira inseguridad porque se ignoran sus reglas de juego, cualquier amenaza de crisis golpeando la puerta de calle en cualquier momento —por ejemplo, la crisis especulativa de 1890, con la posible ruina del crédito externo del país y las quiebras sucesivas de propietarios especuladores—, la acumulación de objetos suntuarios cuyos pormenores sí se conocen, sirve como defensa contra el mundo, de bello refugio contra las amenazas de la historia. El mundo de los tratos económicos le resulta al dandy extraño y hostil. Más seguro es, para él, el mundo de los objetos ("Mi mundo, que es el mundo de lo inmóvil y lo obediente", I, 206). También es un mundo más verdadero, aunque menos real: "La *marina* de De Martino, que adquirí en su exposición del 89, siempre me ha parecido más real que el verdadero Río de la Plata y, en cuanto a la iluminación, sostengo que la artificial es muy superior a la del día, cuando se trata de mostrar un cuadro, una porcelana o un mueble" (I, 200). Hasta en la intemperie de la naturaleza, el dandy está protegido por un aparato de objetos artificiales que recrean, a su alrededor, el ambiente protector de un salón cuajado de objetos coleccionables: su break de chasse, negro y amarillo, sus cuatro caballos anglonormandos, sus collares de cascabeles con pelos de zorro, su galera chispeante, su manta escocesa, sus lacayos, cuyas libreas ostentan los botones hechos en París, con el escudo de su familia (I, 219).

El encierro del dandy en el ámbito de sus cosas es, también, la conducta de una clase cuyo proyecto histórico se encuentra cumplido y que se ha desinteresado por el espacio en que dicho proyecto tuvo lugar. El mundo histórico ya no le interesa porque su historia ha terminado. Su vida es más bien una supervivencia, a la cual puede brindar un marco

adecuado el regreso ilusorio al tiempo ido (la colección de antigüedades, la contemplación de los retratos de los antepasados, las hazañas de los ancestros conquistadores convertidas en objetos estéticos, un cuadro de batalla, un general jinete), la continua consideración de genealogías y la conservación de cosas de familia. Es inevitable pensar, a propósito del dandysmo, en Des Esseintes, el personaje de Huysmans que tantos rasgos en común muestra con Ponce de León, Gustavo de N. y los demás coetáneos de Mujica. Des Esseintes, que "ya soñaba con una Tebaida refinada, un desierto confortable, un arca inmóvil y templada en que se refugiaría, lejos del incesante diluvio de la estupidez humana".[4]

En medio de sus colecciones, rodeado por la pasividad de sus objetos, el dandy se siente seguro: todo ese mundo, infaliblemente, responderá a cuanto él proyecte sobre sus fidelísimas superficies. En esta actitud se mezclan viejos rasgos de la civilización de la propiedad por un lado, el ocio señorial, propio del castellano que sólo se dedica a las actividades lúdicas, como la caza o la guerra, en tanto recibe los pleito-homenajes y los tributos debidos por sus vasallos; por el otro, el muy burgués y mercantil cuidado por las cosas, propio del *massajo* de los primeros tiempos del capitalismo comercial, esa solicitud por los objetos de la casa que los economistas del cuatrocientos llamaban *la sancta masserizia*.[5]

Por su parte, la acumulación de objetos valiosos aunque inútiles (los pisapapeles de Paco, "que no apretaban ningún papel", VI, 44) se une con otra vieja tradición en cuanto a medios elementales de sumar valor económico: el atesoramiento, la formación de tesoros. Esta clase, productivamente, es elemental: se reduce a administrar bienes heredados que, a su vez, fueron adquiridos por la producción casi espontánea del campo, ese campo que sus propietarios, en la generación dandysta, suelen no co-

[4] J. K. Huysmans: *A rebours*, Charpentier, París, 1892, p. 9.

[5] Werner Sombart: *Le bourgeois*, Payot, Paris 1966, p. 105. Max Weber: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, Barcelona, 1969, pp. 51/5.

nocer; por lo mismo, es natural que la forma que tiene de acumular valor sea, también, elemental: la colección de objetos valiosos que, si bien no reproducen valor, tampoco lo pierden, y pueden ser vendidos, en cualquier momento, cuando haya necesidad de pagar cosas de más urgente consumo. "Para la persona de distinción es digno gastar el dinero, pero no lo es ganarlo", es uno de los aforismos de la ética capitalista en sus primeros tiempos.[6] En cuanto al atesoramiento, sabemos que ya los primitivos germanos, no para amonedar, sino para tesaurizar, buscaban y acumulaban el oro, sobre todo en forma de ornato guerrero y vajilla preciosa.[7] Posteriormente, el auge de la acumulación metálica preciosa, por la afluencia de oro y plata americanos (siglo XVI), condicionó el auge de la orfebrería y la platería, y su custodia en el interior de las mansiones y de los templos.[8] En cuanto a obras de arte que no estén constituidas por materias preciosas, han cumplido la varia función de conservar valor, ornar y exhibir capacidad de gasto.

La tesaurización, por su parte, condiciona una cierta moral ascética, que sobrevive en el dandy, convertida en extática contemplación del objeto bello: el ascetismo del ahorro, del gastar poco en lo elemental para dedicar todo beneficio a la compra de cosas atesorables, que no deben gastarse, por lo mismo que conforman un tesoro. "El atesorador sacrifica a este fetiche todas las inclinaciones de su carne. Nadie más que él toma en serio este evangelio de la renuncia".[9] La casa del atesorador, en este sentido, queda convertida en un templo de la acumulación, donde el espacio parece estar consagrado a un mundo de cosas coleccionadas: "Una fauna y flora inmóvil de muebles, de muebles, de muebles, de alfombras, de tapices, de espejos, de cuadros, de jarrones, de cortinas pestañudas de bor-

[6] Werner Sombart: *Lujo y capitalismo*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, p. 27.

[7] Sombart: *Le bourgeois*, cit., p. 28.

[8] Henri See: *Orígenes del capitalismo moderno*, F. C. E., Méjico, 1961, p. 46.

[9] Marx, cit., p. 108.

las, de estatuas de gladiadores y de pajes, y de más muebles, de más muebles" (II, 242).

En medio de este universo de cosas, el atesorador está inmóvil, cancerbero de sus tesoros, un objeto más entre ellos, ligado a las cosas por vínculos sutiles, ostentando, además, la prestigiosa inmovilidad de quien puede no hacer nada: el personaje clave, en este orden, es la Clara de *La casa*, eternamente joven de cara, pero monstruosamente gorda, resollante, arrastrándose penosamente por su habitación entorpecida de chinerías y baratijas de santería, pudiendo apenas, asomarse, a veces, al corredor de la mansión, y cuya hazaña máxima es bajar al piso inferior, una vez en la vida, a satisfacer su gula y su instinto de propiedad en la mesa del gran comedor (VI, 35). De la tía Duma "dijérase un pequeño témpano; algo delicadamente frío, inmaculado... blanco el vestido pasado de moda... mujer blanca, helada, remota, sentada en el banco de un vapor, que imponía en torno un infranqueable círculo de orgulloso desamparo" (III, 100 y 112). "Una dama aristocrática que enfrenta la bella inutilidad de su calmo lujo con la plebeya vulgaridad de los seres prácticos que se empeñan en hacer dinero y más dinero, gimiendo y resoplando sin cesar, mientras ella sigue soñando, inmóvil" (IV, 208). El atesorador asume la inmovilidad de sus cosas porque es la actitud deseable que exige de ellas; la inmutabilidad, la eternidad, que aseguren lo inmutable y eterno de su dominio.

Por ello, la pérdida del tesoro equivale a la desaparición social, el suicidio virtual del dandy: Ponce de León hace el banquete fúnebre de su estamento cuando ha terminado de vender sus colecciones: un gran baile en los jardines de su quinta, con la casa cerrada para que no se sepa que las colecciones ya no están allí, y el posterior exilio en Italia. En varios relatos vuelve la imagen de la mansión abandonada, en donde son visibles los huecos que han dejado las estatuas vendidas, las manchas de los cuadros descolgados, las ruinas de los jardines abandonados, el herrumbre de las vigas oxidadas, las grietas en las paredes, las puertas des-

conchadas, los vidrios rotos: "La araña colosal, en cuyos bronces reían los faunos, no pende ya del techo, y los cofres tallados no se alinean contra el damasco rojo de las paredes" (II, 247).

Conducta del atesorador

El señorío es la sublimación de la condición estructural del atesorador. Así como, en la base de su situación, hay la gran propiedad atesorada, en la cúspide de su comportamiento hay las recurrencias que manifiestan dicha gran propiedad, sin osar decir su nombre, pero transponiéndola a un plano de principios de conducta social. El juego social del atesorador tiene ciertas pautas bastante claras.

a) *Distinción, exclusivismo, extravagancia, capricho:* "Le gustaba cuanto tendía a rodearla de una aureola de extravagancia, de capricho, de exclusividad. Eso era ella: exclusiva, distinta" (II, 241).

Quien se puede refugiar en un mundo propio, inaccesible a los demás, exclusivo, puede distinguirse: la distinción, precisamente, reside en el hecho de proponerse como distinto, como esencialmente incomparable, como pieza única. Este mito es posible gracias a la posibilidad misma de excluir que nace de la gran propiedad. Quien no posee está obligado a compartir; quien posee, está habilitado para excluir. En la familia de los N. la rareza se convierte —en la representación que ellos tienen de sí mismos— en una cualidad de estirpe, en un rasgo de sangre que se transmite por el parentesco natural. Es "una familia cuyos miembros más característicos se habían elaborado, como insectos tenaces, sus propios mundos orgullosos, los cuales los aislaban de la realidad verdadera y los hacían vivir de sí mismos, asegurándoles una originalidad que ante todo era hija del privilegio que comporta la opulenta clausura" (III, 95). "Su privilegio tenía un fundamento que ellos solos habían elaborado" (III, 166). Esta autoelaboración de sí mismos, como prescindente del mundo que la circunda, esta "propia ermita suntuosa" (III, 166), comporta la propia debilidad de los

eremitas sociales, esos seres "demasiado sibaritas, demasiado débiles" (III, 166), incapaces de sostenerse ante la menor acechanza del mundo exterior. Uno de ellos confiesa: "Nosotros hemos sido fabricados por Dios con una arcilla rara. Somos una alfarería perfecta, sutil, de museo. El choque más leve puede quebrarnos" (IV, 203). De uno de ellos se dice: "Se movía con la fácil holgura, mitad física y mitad espiritual, de quien posee los medios que permiten el ir y venir sin trabas, de quienes, aun sin utilizarlos, saben que tienen a su alcance, constantemente, elementos prácticos, tal vez heredados, tal vez adquiridos, merced a los cuales eliminarán los inconvenientes que puedan alzarse frente a la tranquilidad sencilla y soberbia de ese ir y venir, y que por eso mismo interpelan a los desconocidos con una naturalidad espontáneamente directa, propia de gente habituada, por un derecho más o menos divino o económico, a que se la escuche, apruebe y acate, lo cual azora e irrita a la cautelosa timidez de los necesitados" (V, 16). Pero, frecuentemente, se descubre, tras el velo del señorío, como en este caso (autodominio equivale a certeza de ser obedecido, costumbre de tener sirvientes que obedecen), la real relación que une a esta clase con la imagen que tiene de sí misma. Y así de la ostensión del lujo ("Había sido una de las mujeres más lujosas de Buenos Aires, en tiempo en que el lujo tenía una fuerza un poco primitiva como si todavía el oro —a pesar de los melindres de las bellas— fuera oro en bruto", VI, 81), o "del *tono* que mis dueños querían infundir a su vida, ese *tono* novelescamente europeo que a falta de castillos históricos y de cacerías sonoras se refugiaba en las actitudes aristocráticas, incluyendo la permanente posibilidad de un duelo a pistola, de un casamiento por razones dinásticas y de un semidesmayo en un canapé, con frasco de sales" (VI, 104), de la "ropa curiosa, anticuada, estética" (VI, 112) que suelen gastar los miembros de la clase, o del dudoso gusto estético de éstos ("un paisaje de bagatelas pueriles en el que el Beato de Porres fraternizaba con los Budas de juguete, un paisaje igual a ella, igual a su propia confusión",

VI, 145), o del resultado espúreo que se obtiene de la copia de modelos importados, para alcanzar aquel tono: "tampoco coincidieron con altos modelos ejemplares, pero por lo menos tuvieron un innato sentido —arbitrario también— de su intocable jerarquía, que los situó cómodamente en el mundo" (VI, 201).

b) *El aislamiento*

La posibilidad de aislarse en medio de objetos suntuarios, entre los cuales el atesorador es un objeto precioso más, primoroso e inútil, comporta una representación del mundo escindida maniqueamente: la realidad diaria (pero falaz, desvalorizada como tal realidad) y la verdad, la fabulosa realidad "real" de las cosas, que pertenece al sistema de la idolatría, el mito, la fábula, elaboradas por la clase para su propio consumo exclusivo (III, 204/5). Se logra así una estructura social en que la cultura es sólo válida para quien la practica, un juego hermético que sólo tiene sentido para los jugadores, en el espacio que se han concedido para jugar: "ese espejismo interminable que circundaba *Los miradores* con una decoración erudita de torres medievales y capillas renacientes, como si la propiedad estuviera rodeada de colosales biombos aislantes en los que hubieran sido pintados los edificios célebres del viejo mundo con la policromía de los *affiches* turísticos, unos biombos que rozaban el cielo y nos separaban de la realidad" (IV, 13). "El dinero se emplearía para fabricar un fanal, irrompible, que lo aprisionaría a Tony y lo exhibiría ante los demás como dentro de una compacta vitrina luminosa, impenetrable para la amargura, para la verdad" (V, 243). "Alzaron su castillo, sus tapices, sus libros, para no ver lo de afuera, para que no les sucediera lo que a Duma le sucedió por meterse con la vida que, si se la hostiga y se la persigue, exigiéndole más y más, a la larga puede cansarse e infligir una derrota cruel" (III, 166).

El aislamiento, en realidad, es otro síntoma de agotamiento histórico. La enemistad con lo real, su postulación como falaz, la potenciación de los interiores ficticiamente construidos como mundos a la categoría de única verdad, la antinomia entre lo estético y lo vital, son diversas maneras de claudicar ante el mundo histórico, ante el cual se carece de respuestas, se está inerme, sobreviviendo a la época en que sí se tuvo un papel activo para desempeñar en él. La sensación de este pasatismo, recurre. Lo verdadero no es sólo lo ficticio que se ha creado para hacer soportable la vida, sino también, lo pasado, lo concluso en el tiempo histórico: "El mundo se ha muerto también" (III, 127). "A mi vida le bastaba, para nutrirse, con lo que había tenido" (III, 252). "Perduraba, con su gracia fuera de moda, ni estancia ni chacra ni quinta, por una necesidad romántica, casi estética, como los últimos descendientes indefinibles, inubicables, de las grandes familias históricas debilitadas" (V, 49). "Todo lo que a mí me ha sucedido pasó hace muchos años" (V, 79).

c) *Las idolatrías:* Los habitantes de este débil mundo en extinción, de este universo de la quietud histórica y el anacronismo, desprovistos de armas práxicas para afrontar la vida, sobreviven a su propio pasado entreteniendo su inercia con el cultivo idólatra de ciertas manías características, ciertas ocupaciones obsesivas que, por lo mismo que son obsesivas, llenan su tiempo de pequeñas repeticiones que semejan un juego infinito de inútiles retornos sobre sí mismos. Son personajes cuya biología simboliza una estirpe en vías de extinción (solterones, parejas sin hijos, muertos precoces, suicidas, mujeres estériles) y cuyas prácticas son, a menudo, autodestructivas (casas abandonadas, manuscritos destruidos por su autor, imprevisiones que redundan en incendios y accidentes, crímenes, lotes, remates, ruina económica por derroche, testamentos en favor de herederos voraces que dispersan el patrimonio, etc.). Las prácticas aparentemente constructivas son, en realidad, idolatrías ("esa actitud representaba una defensa disimulada contra el horror inconfeso de la pro-

pia incapacidad creadora, de la debilidad del espíritu, un afán desesperado por asirse a una tabla de salvación espectacular, garantizada por el tiempo y por el prestigio, por hallar un dios o aunque fuera un semidios, un ídolo, en medio de su mundo artificial", IV, 115). Las idolatrías, de la más variada especie (pintar miniaturas con las caras de sus antepasados, tejer un tapiz que reproduzca otro medieval, escribir una novela sobre Juana de Arco, traducir los poemas de Víctor Hugo, perseguir al esquivo poeta Sansilvestre, proyectar un juicio de reivindicación contra la Municipalidad por la propiedad del Jardín Zoológico o un viaje a Europa, filmar la vida de Benvenuto Cellini, coleccionar pisapapeles de vidrio, leer enciclopedias íntegras "con una velocidad demente que le impedía asimilarlas y que arrastraba en su vértigo el nombre de los reyes asirios y de los peces subtropicales, la historia de la caligrafía y las campañas del general La Madrid, saturando de copias inútiles infinitos cuadernos", VI, 43) juegan, en la vida del atesorador-sobreviviente-de-sí-mismo, el rol que las ceremonias sociales en la época del pasado esplendor histórico: "Tengo muchas manías, sonrió, orgullosa de tenerlas, de conservarlas y acrecentarlas cuando había perdido tanto, como si una manía fuera un título profesional o una condecoración", VI, 70. "Como toda liturgia relacionada oficialmente con el brillo de los suyos, preocupaban en alto grado a su espíritu minucioso, quisquilloso, a su actitud de creyente en la eficacia de los ritos que mantenían con su lazo de orgullo la unión de la familia", IV, 185.

Las prácticas idolátricas, aunque manifiestamente son la obra de una vida, efectivamente son el ejercicio de un suicidio: se sabe que no terminarán nunca, que son remedos inconcluyentes de prácticas eficaces en otros tiempos, entretenimientos para apartar de la consideración inmediata la imagen de la muerte social de una clase, en lo que tiene de estamento preciso. Imaginariamente, empero, el idólatra vive en el pasado, en su pasado esplendoroso que comportó poder efectivo, y que se trata de reactualizar por medio del gesto mágico y de la adoración del fetiche.

La frecuente actitud literaria de estos idólatras se vincula con la proverbial costumbre de las aristocracias de practicar cierto género de escritura (las memorias, la autobiografía, el epistolario, la biografía de los antepasados) que patetizan el rol atribuido por ellas a ellas mismas: la clase conductora de la historia, la protagonista del devenir histórico, cuya autobiografía es la Historia misma. A veces, estas tareas, que alcanzaron el nivel de clásicos literarios (memorias de Saint Simon, del cardenal de Retz o de la duquesa de Abrantes, cartas de Mme. de Sévigné) fueron derivadas a manos de amanuenses, que recogieron impresiones de Corte y tradiciones orales (ejemplo de rigor es el de Voltaire en su *Siglo de Luis XIV* y su equivalente porteño, *La historia de la Confederación Argentina* de Adolfo Saldías, en gran parte, colección de tradiciones orales suministradas por Manuelita Rosas). Efectivamente, la historia nacional fue narrada, durante un lapso de ella, exclusivamente, por individuos de la oligarquía (Vicente Fidel López, Vicente Quesada, Francisco Ramos Mejía, Adolfo y Angel Justiniano Carranza, Mariano Pelliza, Lucio Mansilla, José Manuel Estrada) o por intelectuales pequeño burgueses asimilados a ella (Bartolomé Mitre, Juan María Gutiérrez).

ch) *El patrimonialismo:* Como clase esencialmente propietaria —más que opulenta y productiva— es natural que su comportamiento gire en torno de la propiedad por excelencia, el dominio sobre la tierra, los títulos inmobiliarios. Ser propietario de la tierra es como ser propietario del planeta mismo, de lo inamovible por esencia, de lo perdurable, igual a sí, de lo absolutamente estable. Y la ostensión más característica de propiedad de la tierra, a falta de posibilidades para exhibir eficazmente los títulos de dominio, es la mostración de la casa. Además, la casa comporta una circunscripción del espacio que constituye la intimidad, la privacidad, el hermetismo, el encerramiento, puntos de partida para una conducta de exclusiones y distinciones. Las grandes unidades narrativas en las novelas de Mujica son, tanto en lo argumental como en lo sub-

jetivo, en lo narrado como en el narrador, unidades inmuebles traspuestas al orden de la representación: *Aquí vivieron* y *Los viajeros* (la quinta), *Invitados en el paraíso* (chacra), *Cecil* (casa de veraneo en las sierras), *La casa* (gran mansión urbana), *Duma* (la estancia), *El salón dorado* (caserón de ciudad). Sublimado el fetiche de la propiedad inmueble, protegido desde el más allá por bienhechores y poéticos fantasmas (lo sobrenatural, en Mujica, generalmente, tiene una connotación social precisa: son los fantasmas que aparecen en los palacios o son fantasmas de grandes señores), se convierte en algo anterior y posterior, sobreviviente por un recurso mágico, a la pérdida de los títulos, las demoliciones, los remates y las desposesiones en general. Los habitantes transfigurados en bellos fantasmas coloridos ilustran el loteo de la finca señorial en *Muerte de la quinta;* Mr. Littlemore aparece en cuartos y jardines de *El paraíso*; un ángel, un señor innominado y caballeresco y un arlequín asesinado de niño transitan por la casa de la novela homónima. Estas consideraciones patrimoniales, que ordenan escatologías tras títulos de propiedad, llevan directamente al punto crucial de la conducta del atesorador, su relación con las cosas.

d) *El mundo de los objetos:* La relación del atesorador con los objetos de su propiedad es una relación de identidad, o que tiende a condicionar un comportamiento de identificación. Los roles se intercambian, por aquel postulado matemático de que dos cosas idénticas son recíprocamente iguales. Las actitudes son bivalentes: tan pronto es el señor, tan pronto la cosa, quien adopta el rol de sujeto o de objeto, la pasividad inerte o la iniciativa enérgica. El propietario es tal porque tiene esas cosas en el espacio de lo suyo; si las cosas no estuvieran ahí, en posición de ser poseídas, el propietario no existiría como tal, no podría constituir su subjetividad, no sería nadie. Por eso, en la suprema pasividad objetal, las cosas se vuelven imprescindibles y ganan su soberanía. A su vez, el dueño, señoreando sobre ellas, debe esmerarse, como el clásico *massajo*, en cuidarlas para que no desaparezcan, para que

sean el eterno tesoro y permitan la sobrevida del eterno atesorador. El quisiera ser como ellas, inmutables e idénticas a sí mismas, que nada perturbase su señorío ni alterase su íntima constitución. El ideal de la vida del atesorador es la mineralidad, la entrañable condición de los metales preciosos y las piedras duras, los cristales y las porcelanas. Se trata de una estructura doble, una de las claves en la vida social del capitalismo: la cosificación del sujeto (reificación) y la subjetivización del objeto (fetichismo).

Las cosas "saben" de lo que se trata cuando el señor las posee, y entablan con él una relación en que logran confundirse, por integración, con quien las ha adquirido. "Sus manos muy pálidas, surcadas de venas azules, rivalizaban con los marfiles antiguos... Sus ojos, maravillosamente violetas, se iluminaban con el resplandor de los esmaltes y de los camafeos" (I, 202). "En cuanto entraron, imaginé que los cuadros, los bronces y las telas de Oriente, arrojadas sobre los divanes, vivían una nueva vida al paso de Rosemonde... Sus grandes ojos violetas encendieron luces imprevistas en las porcelanas alemanas, en los Sèvres, en las miniaturas, en las *chinoiseries* (I, 203). La relación del dandy atesorador —cuya vida es el interminable contemplar de sus cosas, sus obras de arte, convertida en obra de arte la conducta toda del dandy, es decir, su contemplación—, con su amante, alcanza su desiderátum cuando logra convertirla, vampirescamente, en objeto, al proponerla como modelo de un cuadro: "Transformada en objeto, reducida a mi escala, prisionera de mi mundo, la bella húngara perdió su poder de repente, como lo había obtenido... Por primera vez la vi como algo mío, estático... Entre ella y las cosas que la rodeaban... se estableció enseguida una amistad sutil" (I, 206). Algo similar ocurre con Pepa, la niña expósita (por lo tanto, extraña a la casa) y muda (por lo tanto pasiva, incapaz de respuestas ante los estímulos del entorno) que es tomada como criadita en la quinta del dandy *(Rival)*. Codicia las cosas de cuyo contacto la ha apartado el señor, por miedo a que las rompa.

Una noche, se introduce subrepticiamente en el salón y contempla un desnudo femenino de Bougereau. Fantasea ser esa ninfa pintada —integrar el patrimonio del señor y, por lo tanto, señorear como las demás cosas, sobre él— y fantasea, también, que esa ninfa es otra, por lo que su nocturna masturbación tiene un sentido de identificación con la cosa: está haciendo el amor con la ninfa, que tiene su mismo cuerpo (luego transferirá esta pasión a sus muñecas, y el onanismo se volverá fetichismo).

Los ejemplos de estas situaciones de identidad son innúmeros: "Uno de esos desvanecimientos que la postraban una hora en la *chaise longue*, olvidada la novela de Paul Bourget sobre los encajes" (I, 278). "Tony volcaba sus largas manos, o mejor dicho las depositaba como marfiles, como cristales de roca, sobre el chal de Cachemira tantas veces pintado por el artista y que le valió el gran premio del Salón Nacional, allá por 1930" (V, 27). "Paco bajó las escaleras y atravesó de nuevo los salones sin advertir los ojos pintados y esculpidos que lo perseguían dede los pedestales y las paredes. Volvió al balcón de la calle Florida, a disimularse junto a una de las Esfinges" (VI, 21). "Detrás de esas figuras inmóviles de bronce y de mármol, crispadas en ademanes retóricos... Clara se escondía y espiaba" (VI, 41). "Los hombres... se movían dentro de un bosque de estatuas" (VI, 62). "Creo que lo he fascinado, y sé que él me ha fascinado también. Presumo que nos pertenecemos el uno al otro hasta que la muerte ocurra", discurre el perro respecto de su amo (VII, 9). Y luego: "Mi vanidad me hizo suponer que lo poseía, como él me poseía a mí, y debilité la guardia, olvidándome de vigilarlo" (VII, 51). "Saqué la conclusión de que él me ama como yo a él" (VII, 61). "Soy... del señor de la quinta... Entre él y yo, además de cariño, existe ese raro enlace que se denomina amistad" (VII, 85).

A veces, los señores adoptan ante sus cosas actitudes serviles: "La Mesa del Emperador fue lo único que se salvó de los majestuosos mobiliarios de mi abuelo. Mi niñez y mis años de muchacho giraron

alrededor de ella, como giraban mis tíos... Era un sol y nosotros sus planetas" (IV, 85).

Las cosas viven y son mortales: "...los agonizantes sillones..." (IV, 238). "Los lebreles del techo italiano gruñían cuando Max cruzaba el comedor bajo su pintura" (VI, 122). Sienten, como cuando la casa exclama: "¡He deseado tanto ser suya! Dueño de mí, su vida hubiera cambiado seguramente" (VI, 116) o cuando el perro siente celos por la amistad de su amo por otros (VII, 197). Las cosas preceden al hombre que es su dueño y éste les concede una "jerarquía esencial" (VII, 23). Por ello y por lo cambiante de los roles en la identidad, pueden hostilizarse con su señor: "Entre ella y mis objetos fermentaba una hostilidad que iba en aumento... Llamaba *testigos* a mis objetos" (I, 204). "Fue casi imposible moverse en ese ámbito colmado de objetos" (VI, 38). Así es como una estatua logra moverse, hacer trastabillar a un hombre y que ruede por la escalera hasta que se mata (VI, 265).

La referencia a seres humanos suele mediatizarse con la mención de cosas: "El encanto de la desconocida, que era también el encanto de las viejas ciudades con *palazzi* y con puentes roídos, con sociedades refinadas cuyos balcones se abren sobre campiñas de cipreses y de acueductos" (I, 242). "Tuvo un gesto en que afloró la gracia de veinte generaciones graciosas, la gracia del Renacimiento, de Simonetta Vespucci y del XVIII del Tiepolo" (I, 243). "Se arrebujó en el cuello de zorros azules y su rostro desapareció entre las pieles y el ala ancha del sombrero. Sobre su falda, sus manos se crisparon en la gran manta de *skunks*... Chispearon sus impertinentes en la extremidad del hilo de brillantes" (I, 271). "El encorvado caballero cuyo rostro se desvanecía en la penumbra del chambergo y los astracanes" (I, 276). "La efigie teatral de un príncipe, todo banda, collar y estrellas, todo nerviosidad y crispación en el uniforme verde" (I, 277). "La tía Duma no era una mujer de este tiempo sino un personaje del siglo XVIII, y entonces aquel río bordeado de sauces no fue ya el río familiar por el

cual yo había navegado, sino un ilustre río de Francia que discurría entre castillos con techos de pizarra y parques y aldeas" (III, 101). "Allá arriba, como el techo coruscante de una torre, su pelo corto, gris, que estiraba la brillantina" (V, 61). "La ilusión de que podía amarla físicamente entre sus cosas elegidas" (VI, 118).

A veces se traspola a los hombres el modelo de relación con las cosas: "Rosemonde es mía como debe serlo, como mejor debe serlo; no sólo mía sino nuestra, de mis tapices, de mis porcelanas, de mis esmaltes... Y la amo... la amamos" (I, 207). "Ay, tenerla allí, guardarla allí como dentro de un invernáculo, en medio de sus tanagras y de sus estampas chinas" (I, 244).

Esta cosificación intensa de la vida del atesorador es otro síntoma, de los tantos, de inercia histórica. Los hombres no responden a los proyectos ni a las expectativas del señor, pero las cosas, en la suprema obediencia de su quietismo, sí. Se vuelcan sobre las cosas, muertas en el universo de la perpetua e inalterable identidad, porque nada tienen que hacer con el cambiante flujo de la vida humana. Por eso es que, a pesar de la fidelidad encomiada de los objetos ("No creo en más fidelidad que la de los objetos. Son los únicos fieles, los únicos que no traicionan. Nos acompañan, se solidarizan con nosotros, son parte de nosotros mismos", V, 75), la fantasía del señor es, frecuentemente, creer que las cosas están solas, aisladas, en su eternidad inane, separadas del hombre por la absoluta barrera infranqueable de su identidad, porque lo propio del hombre es ser igual a sí mismo en el flujo dialéctico de ser siempre distinto, identificado apenas por el correlato que su conciencia y su memoria establecen con los hechos de su vida. En cambio, lo propio de las cosas es ser iguales a sí mismas en la total quietud de lo inalterable, en la absoluta inanición de su materialidad difunta. Por ello, las cosas, eventualmente, personificadas y elevadas a la categoría de sujetos, se lamentan amargamente de la soledad en que los hombres las dejan, creyendo que pertenecen a una clase superior de entes. "No se dan cuenta

de que quienes más aprovecharían del diálogo serían ellos, pues la condición de testigos inmóviles, sin cesar vigilantes, enriquece nuestra experiencia con garantías valiosas. Desde esa posición prescindente que es un signo de flaqueza, los hombres se aíslan del mundo inmediato y se privan de las mejores amistades. Han decidido quedarse solos y que nosotros quedemos solos entre ellos" (II, 159). La casa, narrando su agonía, menta "la falta de comunicación que hay entre el mundo de los hombres y el mío" (VI, 22). A la oposición óntica hombres-objetos, se agrega, en estas figuraciones, el carácter de objetos atesorados que tienen estas cosas, estas obras de arte. Sus dueños las han adquirido con el solo propósito de que sirvieran a la ostensión de su capacidad de gasto, y de depósito a una cierta suma de valor. No las han adquirido por ellas mismas, sino por lo que podían servir al ahorro y al estamento de su clase social. Están ahí como podrían estar otras cosas, títulos de renta, monedas, acciones o divisas. La soledad que nutre la queja de las cosas proviene de la íntima desconexión entre la esencia de los objetos de arte (la factura de lo inútil) y la función que cumplen al ser atesorados (la función de lo útil). En tanto que obras de arte, se las desconoce; en tanto que futilidades de precio, se las ignora. Y, tras años de aparente arraigo, sus dueños, al necesitar el valor que significan, las pierden, las venden, dejan que se deterioren, se despegan de ellas, las abandonan a su solitaria suerte. Los contenidos estéticos de estas cosas han estado, en la mayoría de los casos, herméticamente encerrados e inaccesibles a la mirada de sus dueños. Estos han transitado entre las cosas, las han exhibido, pero no las han mirado. Las cosas han servido de descomunal escenario para el juego de una comedia, la prolongada comedia de la cortesía oligárquica. Una vez bajada de cartel la pieza, se desmontó el escenario y el tesoro volvió a ser amonedado. Figura clave de esta conducta es la historia del retrato de Duma por Chénier, abandonado, a medio pintar, entre las manos de una imbécil, que lo va desfigurando y agregándole elementos de constante fealdad (a la ma-

nera de sus señores, los siervos suelen practicar un dudoso esteticismo, y una ambigua relación con sus cosas).

c) *Las acechanzas mortales:* El débil mundo de los atesoradores y los dandys, cercano de su ruina económica, habitado por personajes sin habilidad predatoria, sin talento para los negocios, sin fuerzas para la lucha por la vida, se ve acechado continuamente por enemigos poderosos, que terminan por tomarlo por asalto y destruirlo. A veces, esta enemistad proviene de las propias fantasías persecutorias de los atesoradores (la enemistad de las cosas, la enemistad de la servidumbre), a veces de su propia manía autodestructiva, ya analizada. Pero, otras, el peligro se muestra objetivamente, a través de los enemigos tradicionales de la clase: los de abajo (las sirvientas que terminan por adueñarse de la mansión en *La casa*, la niña muda que invade los salones del coleccionista para celebrar sus amores con la ninfa del cuadro) y la industria, esa refinería de petróleo que amenaza la quinta de *Los viajeros* con sus ruidos, sus actividades utilitarias, y que termina destruyéndola por un incendio: "Esa casa sufrió una merma atroz en su nobleza solitaria, merced al vecindario grotesco de la refinería, cuya presencia le recordaba a todo el mundo, cuando se contaba la anécdota de su instalación usurpadora, que ella, tía Ema, había sido impotente para desalojar a los mercaderes intrusos instalados a las puertas mismas del *palacio*" (IV, 34). Las exclusiones (la sirvienta muda no puede tocar las colecciones, el pariente pobre no puede entrar en el ala señorial de la quinta: "Me habían echado de *Los miradores*, de mi casa, de la casa construida por mi bisabuelo, como si fuera un intruso, un ladrón. El mucamo de tía Ema me había echado", IV, 103) detienen momentáneamente las amenazas, pero, finalmente, la catástrofe arrasa con todo. La unidad habitacional, la cifra de la propiedad de la tierra, desaparece de la superficie de la tierra, y sólo perdura en la memoria de los fantasmas y en la escritura de los nostálgicos.

f) *El prestigio del nombre:* Recurren, en la escritura de Mujica, cláusulas de interjección retórica ante la presencia de apellidos ilustres, nombres de abolengo, patronímicos de estirpes rancias, títulos de nobleza y memorias de hechos épicos, transformadas en emblemas de familia y en anécdotas heráldicas contadas por los símbolos en los escudos. "Gentes cuyo nombre no se pronunciaba entre nosotros sin paladearlo un segundo, como si sus sílabas dejaran en los labios un sabor distinto" (III, 97). Cuando un personaje de la oligarquía decide ir a trabajar de maestra de escuela, los parientes la recriminan: "...los dos mayores pusieron el grito en el cielo, diciendo que era una descastada, indigna de su nombre, que quería arruinarlos socialmente" (IV, 30). Obsérvese que lo que importa no es, sustancialmente, que se trabaje, sino que se sepa, por terceros, que se necesita trabajar, que ya no es posible vivir ociosamente. "El apellido que llevaban mis tíos... vibraba (y vibra) en la República como una campana de oro" (IV, 81). "Mi nombre es como una música de Bach" (V, 120). "El príncipe Marco-Antonio Brandini-Sforza, ¿qué había sido él? Un nombre, un bello nombre añadido a una lista extravagantemente larga, con ramificaciones en la *Divina Comedia*" (V, 135). Beatriz Amidei, pequeña burguesa fascinada por la quinta del dandy, pretende asistir al baile de la aristocracia escudándose en su bella figura disfrazada de dominó amarillo y en su "apellido nobiliario, citado por Dante" (I, 232).

El nombre cumple una función axial en la vida ideológica de las clases altas, sobre todo cuando está ligado a prerrogativas de nobleza que, en cierta época de la historia, significaron efectivos privilegios jurídicamente protegidos, aunque luego sirvieran sólo para cotizarlo en el mercado matrimonial de las familias nobles arruinadas, cuya clientela era la de los nuevos ricos con pretensiones estamentales (en Proust, Mme. Verdurin convertida en duquesa de Duras y princesa de Guermantes, y Gilberte Swann, en señorita Forcheville y marquesa de Saint-Loup).

El nombre ilustre es como un cierto volumen de prestigio que se obtiene multiplicando una unidad de prestigio por cierto número de unidades de tiempo. Los módulos del prestigio social (en la feudalidad, la tierra predial, en la modernidad, el dinero, siempre, el poder, ejercido de manera ostensible o efectiva, aunque latente) llevados, bajo un determinado nombre, durante mucho tiempo, acumulan un volumen de poder de cierta magnitud, dado por lo otro que el poder: la obediencia. Al pronunciarse el nombre ilustre es como si se volvieran a postrar todos los siervos, vasallos, cortesanos, dependientes, sometidos, etc., alineados por siglos ante la elocución de ese mismo nombre. Además, la antigüedad connota perdurabilidad, inalterabilidad de ese poder. Es lo que Proust figura al evocar la antigüedad de los Guermantes, ese nombre "que se elevaba ya sobre Francia, entonces, cuando el cielo estaba aún vacío allí donde luego habrían de surgir Nuestra Señora de París y Nuestra Señora de Chartres; cuando en la cumbre de la colina de Laon no se había posado aún la nave de la catedral, como el Arca del Diluvio sobre el monte Ararat" [10]. Luego, el confrontar lo ilustre del nombre con lo pobre del individuo que lo lleva, puede hacer morir el prestigio ante la luz fusionante de la realidad concreta. Pero el nombre seguirá siendo prestigioso, así se reconozcan pobres todos los individuos que lo llevaron, porque el prestigio no proviene de la calidad de las personas nominadas, sino del poder que ejercieron: es la antigüedad de cierto poder lo que los ricos sin abolengo compran al comprar apellidos célebres y títulos nobiliarios. En general, los personajes de Mujica, prestigiosamente llamados de tal o cual manera, no resisten la luz ni la proximidad, pues se los ve ridículos, inútiles, maniáticos, estériles, aun en el desparpajo de la mayor extravagancia a que son acreedores por ejercer el privilegio económico, ya que están exentos de la corrección que se impone a los sometidos (el mejor ejemplo es el de madame

[10] Proust: *Recherche*, Pléiade, Gallimard, París, II, 13.

Titi, que duerme de día y vela de noche, vestida con las ropas de su juventud, su perro y su mono, vagando por las calles de un pueblo suburbano). "El hada perece si nos acercamos a la persona real a la que corresponde su nombre, porque esta persona comienza a ser reflejada por el nombre y ya no contiene nada del hada; ésta puede renacer si nos alejamos de la persona; pero si permanecemos cerca de ella, el hada muere definitivamente, como la familia de Lusignan que debía extinguirse el día en que desapareciese el hada Melusina" [11]. Los personajes de abolengo, vestidos con sus ropajes rituales, ascienden al escenario de la "Vida Social" a cierta y conveniente distancia de la primera fila de plateas. Compuestos para el caso, lentos los gestos de quien tiene todo el tiempo para no hacer nada, estudiadas las actitudes que se inspiran en cuadros famosos, opulento el decorado, hábil la iluminación, se instalan, con su inmovilidad de estatuas expuestas a la púb'ica veneración, tan sólo para oír cómo pronuncian, para leer cómo han escrito, en las cartelas donde se exponen los prestigios, sus apellidos. Han nacido para ser nombrados, para responder a la enunciación de sus nombres ilustres, para ocupar el último rango disponible en la interminable fila de quienes, durante el Tiempo, han ejercido el Poder.

La belleza redentora

El mundo de los personajes de Mujica presenta el paso brusco al límite sobre la frontera misma entre la descripción y la anécdota. Sus novelas son, en general, estáticas enumeraciones de espacios cerrados, dentro de los cuales se mueven los personajes con una soltura de invernáculo que son incapaces de reproducir en otra parte. Justamente, donde lo inmóvil de lo descriptivo pasa a ser lo dinámico de lo narrativo, como un estallido por acumulación, la anécdota hace cambiar la calidad de lo

[11] Idem, II, 11.

narrado. Nos enteramos, entonces, de que el dorado salón Regencia era la capilla del cadalso: los grandes señores conversaban y extravagaban, esperando que los guillotinasen. La comedia de la enorme riqueza ganada de golpe, termina de golpe, y también, de pronto, la opulencia se convierte en ruina y las bambalinas, de las cuales se habían colgado verdaderos tapices de Aubusson y auténticos terciopelos de Génova, caen como un castillo de naipes. Estos personajes estaban condenados de antemano, al empezar la narración; no lo sabíamos, pero ahora nos enteramos. Estaban divirtiéndose para distraerse de su propia, oscura, densa fatalidad de condenados, también aceptada de antemano.

No obstante, el mito proporcionará la salvación imaginaria de unos pocos: en el seno de la cultura del ocio y el privilegio, nacerá una minoría de estetas y de magos. La belleza y las escatologías serán el bien; la obra de arte y el fantasma, los vehículos de la redención. Por ello, la única justificación de aquella cultura viene del más allá, de la mitología esteticista, de la contemplación de lo bello —costosa forma de lo inútil— como acto de comunión con el nivel de lo trascendente.

La obra de arte, en efecto, promueve los únicos actos de arrojo de esta casta de gozadores: la vida se arriesga sólo para salvar un cuadro (III, 120, donde el arrojo está unido al incesto) o unas miniaturas de porcelana (IV, 237, donde la motivación es también amorosa). Amor, violación de los tabúes morales, violación de la generalizada norma de hacer lo utilitario, he allí tres pautas del dilettante aristocrático. A su vez, el mundo del arte, heredero del mundo de las antiguas y auténticas nobilidades europeas (el tapiz de Beauvais del siglo XVIII), es completamente inaccesible al atesorador que no sabe mirarlo ni producirlo: Paco golpeando el paño del rapto de Europa, ante esos personajes mudos que hablan entre sí y se niegan a responder al atesorador que los ha comprado, es el símbolo de su clase rastacuera en presencia de la obra de arte: dueña de su materialidad, extraña a su virtualidad: "Allí no podía entrar; no podía

entrar en ese mundo vedado.. aquí donde la vida era tan rica y tan intensa, donde la charla vibraba sin descanso, cortesana, mordaz, hacía dos siglos, aquí no podía entrar" (VI, 167).

No obstante, sin el dinero y la desocupación, el arte sería imposible: el tiempo y el valor económico que resultan imprescindibles para producir, aprender a reproducir y consumir objetos tan elaborados en su factura, pero que no satisfacen más que necesidades secundarias, sólo son pensables, en un mundo de escasez, si la riqueza está desigualmente repartida y es factible tal acumulación en pocas manos, ociosas y presumiblemente refinadas. El patrimonio de la oligarquía tiene algo de estético en sí mismo; el medio pelo, por el contrario, ni puede soñar con alcanzar el nivel de lo bello: "Vacunos inmóviles, de mármol negro y de pórfido, africanamente arcaicos en su solidez sintética, que alternaban sus masas sombrías, augustas, de totems desenterrados, con casitas tristes, sin revocar, sin carácter, con tal o cual estupendo campo de girasoles" (V, 8).

La asimilación de objetos naturales y personas a obras de arte, en la visión del dilettante, tiene dos finalidades ideológicas principales: idealizar la realidad, convertirla en algo ilusoriamente aceptable, aunque históricamente resulte insoportable, redimirla con el toque de la belleza trascendente y justificar el gasto biológico y ecológico que significa su existencia; y, por otra parte, hacerse, también ilusoriamente, un mundo de dominio: el universo convertido en obra de arte es un universo apropiable, coleccionable, sobre el cual la clase puede ejercer su dominio absoluto y reducir las acechanzas mundanas a la pasividad del objeto de colección. Por ello es que abundan las asimilaciones, de las cuales van algunos ejemplos: "El cielo escarlata, nuboso, heroico, un gran cielo de cuadro de batalla célebre" (V, 90). "¿Qué había sido él?... un objeto raro y delicado como los cristales de roca montados en oro que su madre coleccionaba y que ella misma limpiaba y ordenaba en las vitrinas" (V, 135). "Las tres mujeres, explicativas, plañideras, hermosas, co-

mo tres pinturas melancólicas de Guido Reni" (V, 150). "Aquella lenta mujer espléndida le recordaba la Antílope del Ticiano, en el Louvre" (VI, 70). Como se ve, nombrar estéticamente equivale a nombrar por abolengo: en el abolengo, la persona es incluida en un linaje que representa la continuidad en el poder, aunque efectivamente el apellido haya sido adquirido por bastardía, o por compra, o por *mésalliance*; en el bautizo estetizante, las cosas y las personas son incluidas en el registro del inventario y despojadas de su significación mundana, para pasar a ser objetos solamente bellos, sin finalidad ajena a su propio existir como producto.

Animadas de la vida mágica que les otorga su pertenencia a la categoría de lo trascendente, las obras de arte cobran una cierta vitalidad, se subjetivizan, se animan como en un ejercicio de hechicería objetal: dialogan entre sí (VI, 51, 60, 68, 183), saludan a su propietario (VI, 144), desean (VI, 116), miran a (VI, 83) y se burlan de las personas (VI, 88), acceden a los milagros (VI, 50), logran ver fantasmas (VII, 61), logran conversar con la Muerte (como la cerámica del *Hombrecito del azulejo*), hacen el amor con el hombre (la estatua que se anima y abraza a su escultor en *El imaginero*), y con personajes legendarios (el mascarón de proa con la sirena en *La enamorada del pequeño dragón*), conviven con duendes y fantasmas (*El cazador de fantasmas*). El mundo de los grandes señores esteticistas es el mundo de algunos fenómenos parasicológicos: la memoria anacrónica (recuerdos de lugares que nunca se frecuentaron, en *La que recordaba*), reencarnaciones (*Bomarzo*).

Las cosas bellas, eternamente inocentes, han recibido la parte de la inocencia de los hombres que las facturaron, y la conservan como una inagotable fuente de bondad. La belleza es, así, el sendero que conduce al mundo de los fines éticos, el espacio de la verdad moral. En esta religión místico-estética, los sacerdotes serían los artistas, y los feligreses, los dilettantes, los contempladores que "saben ver". Los grandes señores atesoradores, atenaceados por la culpa de vivir su situación como un privile-

gio que cuesta a los demás la escasez de lo imprescindible, se redimen mágicamente al hacer posible el arte, ese hontanar de escatologías redentoras de donde manan todas las indulgencias para los perseguidos por la historia.

OBRAS DE MUJICA LAINEZ
CITADAS EN EL TEXTO:

I: *Aquí vivieron*, Sudamericana, 1969.
II: *Misteriosa Buenos Aires*, Sudamericana, 1968.
III: *Los ídolos*, Sudamericana, 1966.
IV: *Los viajeros*, Sudamericana, 1967.
V: *Invitados en el paraíso*, Sudamericana, 1957.
VI: *La casa*, Sudamericana, 1969.
VII: *Cecil*, Sudamericana, 1972.

Talleres Gráficos GARAMOND S. C. A.,
José A. Cabrera 3856, Cap. Fed.,
terminó de imprimir este libro
en el mes de octubre de 1975